UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00575361 1

598111
14. 12. 54

Das Werden des neuen Dramas

Erster Teil

Henrik Ibsen

und die dramatische Gesellschaftskritik

PN
1851
S74
1899
v.1

Das Werden des neuen Dramas

von

Edgar Steiger

Erster Teil

Henrik Ibsen

und die dramatische Gesellschaftskritik

Berlin W
F. Fontane & Co.
1898

Henrik Ibsen

und die dramatische Gesellschaftskritik

von

Edgar Steiger

Berlin W
F. Fontane & Co.
1898

Alle Rechte
besonders das der Übersetzung
vorbehalten

Der Abdruck
auch einzelner Artikel
oder im Auszug
ist untersagt

Frau Charlotte Nisle-Klein

in herzlicher Freundschaft

zugeeignet.

Vorwort.

In einer stillen Zelle des Zwickauer Landesgefängnisses, in der ich vier und einen halben Monat über deutsche Preßfreiheit nachdenken durfte, ist das vorliegende Werk entstanden. Was es will, besagt der Titel. Was ich unter dem neuen Drama verstehe, erläutert der erste Abschnitt, in dem ich mit den Waffen der modernen Erkenntnistheorie den Grundproblemen der Ästhetik zu Leibe gehe und das künstlerische Schauen und Schaffen nach eigener innerer Erfahrung zu schildern suche. Ich wollte keine Geschichte des neuen Dramas geben, ich wollte nur die neuen Inhalte und die neuen Formen der dramatischen Dichtung von heute in ihrem geschichtlichen Werden näher betrachten und mit dem, was früher war, vergleichen. Daß ich aber diese Arbeit in der Einsamkeit der Gefängniszelle durchführen konnte, verdanke ich in erster Linie dem freundlichen Entgegenkommen der deutschen Verlagsbuchhändler, die mir, fast

ohne Ausnahme, sämtlich die bei ihnen erschienenen dramatischen Dichtungen bereitwilligst zur Verfügung stellten. Möge das Werk selbst, das ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe, ihnen allen ein Zeichen meiner aufrichtigen Dankbarkeit sein!

Ich bin zu Ende. Das Wort hat jetzt die sachverständige Kritik. Sollte diese Zwickauer Dramaturgie der Beifall der Kenner und der Könner finden, so hätten wieder einmal wider Willen Staatsanwalt und Landgericht Leipzig der deutschen Litteratur einen kleinen Dienst erwiesen.

Leipzig, im März 1898.

Edgar Steiger.

Schauen und Schaffen

Eine äſthetiſche Ouvertüre

Das Rätsel des Lebens.

Alles ist Empfindung.

Was ich außer mir als Linie und Farbe zu schauen, als Ton zu hören, als Körper zu betasten wähne, das schaue, höre, betaste ich ja in Wahrheit in der geheimnisvollen Dunkelkammer meines Bewußtseins. Und was ich von diesen meinem Bewußtsein selber verspüre, wenn aus unergründlicher Nacht plötzlich das stumme Wollen auftaucht und das grübelnde Denken treibt, zu meiner Lust oder Qual die bunten Blumen der Vorstellungen zu zerpflücken, das alles bin ich doch selber, ich, der Empfindende. Aber ich bin es nur so lange als einheitliches dumpfes Empfinden, als ich meiner nicht als des Trägers dieses dumpfen Empfindens bewußt geworden bin. Denn sobald ich die Schwelle des Selbstbewußtseins überschritten habe, spaltet sich die traumhafte Wunderwelt, die ich — ich weiß nicht, in mir oder um mich — fühle, in zwei ganz ungleichartige Hälften, und eine unüberbrückbare Kluft gähnt zwischen

den Dingen außer mir und meinem Ich, das umsonst deren mir fremdes Wesen zu ergründen trachtet.

Wer hat die schöne Einheit meines Welttraumes zerstört? Niemand anders als das Erkennen. In jedem Augenblick meines Lebens ist mir die Welt außer mir und die Welt in mir, ohne daß ich sie unterscheiden kann, unmittelbar und untrennbar in der Gestalt der Empfindung gegeben. Aber in jedem Augenblick auch ringelt sich vom Baume des Lebens die Schlange der Erkenntnis herab und raunt der in paradiesischer Unschuld schwelgenden Empfindung die vorwitzige Frage ins Ohr: Was empfindest Du? Und wie die Empfindung die Frage nachstammelt: Was empfinde ich? steht sie, voller Scham ihre eigene Blöße erkennend, außerhalb des Zaubergartens Eden. Mit dieser Frage hebt ihre irdische Irrfahrt an; denn mit ihr hat sie sich selbst und die ganze Welt verloren und zieht nun aus, in hartem Ringen mit dem unüberwindlichen Zweifel beides wieder zu erobern. Aber so oft sie auch sich selbst oder die Dinge glaubt gefunden zu haben, was hilft es ihr, wenn sie die Zauberformel vergessen hat, die allein die beiden verhexten Hälften des Alls, die garnicht ineinander zu passen scheinen, zum strahlenden Ringe des Lebens zusammenschweißt?

Seit der große Protagoras den Menschen lehrte, daß er sich selber das Maß aller Dinge sei, haben sich die

Philosophen aller Zeiten in das Rätsel des Erkennens verbissen, und immer war es die Frage: Was empfinde ich?, die das ursprünglich einheitliche Weltbild des naiven Naturmenschen in Trümmer schlug. Das Erkennen fand nur zu bald heraus, daß das empfindende Ich und das empfundene Was, in das sich jetzt die Welt spaltete, das erkennende Subjekt und das erkannte Objekt, obwohl sich eines ohne das andere garnicht denken ließ, sehr oft gar keinen verwandschaftlichen Zug aufwiesen. Und zwar trat dieser Fall regelmäßig ein, wenn der Gegenstand des Erkennens ein sogenanntes körperliches Ding der Außenwelt war.

Zwar schien es im Laufe der Jahrhunderte fast, als wollte sich die vielumstrittene Körperlichkeit ganz und gar ins Ich verflüchtigen. Ich denke dabei nicht etwa an die übersinnlichen Urbilder der körperlichen Dinge, die Plato zum verworrenen Sinnentrug der Wirklichkeit hinzudichtete. Nein, ich erinnere lediglich an die streng wissenschaftlichen Forschungen der neueren Erkenntnistheorie, an Lockes Lehre von den primären Eigenschaften der Dinge, der zufolge die Körperwelt schon auf Farbe, Ton und Duft verzichten und sich mit Größe und Gestalt begnügen mußte, und an Kants kopernikanische Denkerthat, die auch dieses letzte Bollwerk des Sinnenscheins zerstörte und Raum und Zeit

als ideale Formen der Anschauung dem erkennenden Ich zurückeroberte.

Allein was hätte das erkennende Ich mit Raum und Zeit und allen Verstandeskategorien, die ihm der Königsberger Philosoph noch außerdem zuteilte, anfangen sollen, wenn ihm nicht die Erscheinungswelt geblieben wäre, an der es erst all diese Instrumente des Erkennens erproben konnte? Und diese Erscheinungswelt war ja eben die Welt der körperlichen Außendinge, die sich in Raum und Zeit bewegten, und, da sich das geheimnisvolle Ding an sich nicht entschleiern wollte, die einzige Welt, von der wir erkennenden Menschen überhaupt etwas wußten. Und so blieb denn der modernsten Erkenntnistheorie nichts anderes übrig, als widerum bei der Betrachtung eben dieser Erscheinungswelt den Hebel anzusetzen und die alte Frage, was in unseren Erkenntnissen dem erkennenden Subjekte und was dem erkannten Objekte zuzuteilen sei, von neuem Schritt für Schritt zu erörtern.

Und was wurde bei dieser reinlichen Scheidung aus den strahlenden und klingenden Dingen dieser Welt? Ein Häuflein dürrer, abstrakter Begriffe, wie Materie, Atem, Bewegung, Kraft, deren Name nichts mehr von den leuchtenden Farben und dem berauschenden Dufte der ursprünglichen Empfindung verrät.

Und das ist ganz begreiflich. Um ein Ding zu erkennen, muß ich ja die Empfindungen, in denen das Ding steckt, sezieren. Sezieren kann ich aber nur Leichen. Um ein Ding zu erkennen, muß ich also die Empfindung morden, das natürliche Band, durch das ich mit der Welt untrennbar verknüpft bin, zerreißen, mit einem Wort: das Leben der Dinge selbst ertöten. Von dem Augenblick an, da ich ein Stück Welt mir selber gegenüber stelle, um es auf seine Bestandteile oder seinen Zusammenhang hin zu untersuchen, habe ich ihm das Lebenslicht ausgeblasen, und was ich an ihm erschaue und erlausche, gleicht der Weisheit des Anatomen.

Das haben denn auch die großen Denker aller Zeiten mit Beschämung eingesehen. Was sie zum Denken, zum Erkennen verlockt hatte, war das lachende Leben um sie her. Sein Geheimnis zu ergründen, waren sie ausgezogen. Was war das rätselhafte Wesen, das in und hinter den Dingen steckte? Wo kam es her? Wo ging es hin? Dieser quälenden Frage hatten sie die Freuden des Tages und den Schlummer der Nächte geopfert. Ihr zu Liebe hatten sie der Sinne schönem Trug geflucht, den verführerischen Leib der Dinge aufgeschnitten und deren dampfende Eingeweide blosgelegt.

Aber so sorgfältig sie auch mit Messer und Lanzette,

mit Lupe und Mikroskop die Weltleiche durchstöberten, das Leben, das heißgesuchte Leben war nirgends zu finden. Und weil sie es nicht fanden, warfen sie das unnütze Instrument des Erkennens, das sie so lange gefoppt hatte, verdrießlich beiseite und holten wieder aus einem verstaubten Winkel ihres Gehirns die so verachtete Phantasie hervor und begannen nach Weise der von ihnen ehedem mitleidig verspöttelten priesterlichen Dichter in berückender Traumgesichten das Rätsel des Lebens zu lösen.

Aber so sehr sie sich mühten, den klaffenden Abgrund, den das Erkennen zwischen dem Ich und der Welt aufgethan hatte, mit verführerischen Harmonien zu überbrücken: aus der Tiefe herauf tönte immer und immer wieder, wie der Hilferuf eines Sterbenden, der schrille Zweiklang des zerrissenen Lebens.

Gott und Welt hatten ihn die Priester genannt; Seele und Leib, Geist und Materie, Subjekt und Objekt, Ich und Nicht-Ich, Empfindung und Bewegung nannten ihn nacheinander die feineren Denker. Ja, sogar die abergläubischen Anbeter der alleinseligmachenden Materie, die, das Wunder verspottend, mit flinkem Hokuspokus aus Bewegungen Empfindungen zauberten, mußten auf ihrem eigensten Forschungsgebiete, im stolzen Reiche der durch die Sinne verbürgten Wirklichkeit, vom Denken überrumpelt,

dem ewigen Widerspruch des Erkennens demütig huldigen und dem toten Stoff die lebendige Kraft gesellen. Weder ihnen, noch den Verehrern des Geistes gelang es, die Zwieheit des Seins, die den Denker peinigte, zur ersehnten Einheit zu verschmelzen.

Vergebens pries der phantastische Giordano Bruno das Eine-Unendliche, das er sich aus den platonischen Ideen und der kopernikanischen Weltanschauung zusammengedichtet hatte, um in ihm Gott und Welt zugleich zu umarmen. Vergebens führte Hegel seinen erstaunten Hörern die seltsamen Metamorphosen des dialektisch bewegten Denkens vor, das den Widerspruch durch den Widerspruch so herrlich zu lösen verstand. Vergebens rief Schopenhauer die schöpferische Triebkraft des Willens zu Hilfe, die, ihr geheimes Wesen offenbarend, sich in das Ich und dessen Vorstellung auseinanderlegte, um sich schließlich durch Selbstverneinung von sich selbst zu erlösen. Vergebens paarte endlich Hartmann, indem er als armseliger Epigone die Brosamen vom Tische der Reichen zusammenlas, die Hegelsche Idee dem Schopenhauerschen Willen, um in dem vernünftigen Unbewußten, das er in diesem absonderlichen Ehebund erzeugen ließ, den Nußknacker des Welträtsels zu begrüßen.

Denn all diese stolzen Antworten auf die erste Frage

des Denkens — waren sie etwas besseres als bloße Worte? Schöne, berückende, verführerische Worte vielleicht, aber eben doch nicht mehr als Worte. Hörte man sie zum erstenmal, so berauschte man sich an ihrem bezaubernden Klang und dem melodischen Tonfall ihrer Silben. Aber hatte man sich an Klang und Tonfall gewöhnt, so täuschte man sich auch nicht länger darüber, daß man nach dem Anhören dieser schönen Worte gerade so klug war wie zuvor. Immer noch gähnte zwischen unserem Ich und der Welt draußen ein unüberbrückbarer Abgrund, und immer noch quälte und peinigte uns die alte Frage: Was ist das Leben? Was ist das Empfinden? Was ist das Sein?

Und diese Frage wird den denkenden Menschen so lange quälen und peinigen, als er nicht über sie und sich selber, der so thörichte Fragen stellt, lächeln gelernt hat. Aber muß der feiner denkende Kopf nicht mitleidig lächeln, wenn er sich des plumpen Widersinns dieser Frage bewußt geworden ist? Was besagt sie denn anders, als daß ich, der erkennende Mensch, das Leben, das Empfinden, das Sein erkennen will? Nun haben wir aber gesehen, daß das Wesen des Erkennens gerade darin besteht, daß sich die einheitliche Empfindung, in der mir ursprünglich Innen- und Außenwelt als untrennbares Ganze gegeben ist, in zwei durch eine unüberbrückbare Kluft getrennte Hälften

auseinanderspaltet, das empfindende Ich und das empfundene Was, die Welt des Subjektiven und die Welt des Objektiven. Wie nun, wenn ich mit den vielsagenden Worten Sein, Empfinden, Leben eben garnichts anderes als den scheinbar so einfachen und doch so geheimnisvollen Zustand bezeichne, der ein Ding zum Ich, zum Empfindenden, zum Lebendigen macht oder, mit andren Worten, der es nicht etwa nur befähigt, sondern geradezu zwingt, sich als alleiniges Subjekt von den andren Dingen als seinen Objekten zu unterscheiden?

Oder wie habe ich von dem, was ich Sein nenne — wir wollen hier die Worte sorgsam wägen — etwas — nicht etwa erkannt, sondern verspürt oder erfahren? Doch nur dadurch, daß ich bin? Und worin besteht bei mir dieses Ichsein? Doch nur darin, daß ich empfinde und als Empfindender mir die Welt als Inhalt meines Empfindens gegenüberstelle. Und eben dies mein Empfinden giebt mir ja auch allein die Gewißheit, daß ich lebe. Leben, Empfinden, Sein bezeichnen also in meiner inneren Erfahrung, aus der ich allein von ihnen Kenntnis habe, ein und dasselbe. Und behaupte ich, daß außer mir noch andere Dinge existieren, so behaupte ich damit — gleichviel, ob bewußt oder unbewußt, gleichviel, ob mit Recht oder Unrecht, gleichviel, ob nur bildlich oder eigentlich —

eben nichts anderes, als daß diese Dinge leben und empfinden, wie ich selber.

Es ist nun ohne weiteres klar, daß ich diese seienden Dinge, deren jedes ich mir, nach meinem Bilde, als lebendiges, empfindendes Ich vorstelle, in der That auch erkennen kann; denn als Dinge außer mir gehören sie ja dem Reich des Objektiven an. Aber auch mich selbst, das empfindende Ich, das erkennende Subjekt, kann ich, wie jene anderen Dinge außer mir, ja noch viel unmittelbarer und sicherer erkennen, sobald ich nur dies mein empfindendes Ich mir selbst als Objekt gegenüberstelle. Diese letztere Bedingung muß aber unter allen Umständen erfüllt werden; denn was erkannt werden soll, kann, wie wir gesehen haben, nur als Objekt erkannt werden.

Mit anderen Worten: um mein empfindendes Ich zu erkennen, muß ich es gerade dessen, was das Ich zum Ich macht, nämlich des Empfindens, entkleiden und es zum Gegenstand, zum Inhalt *meiner* Empfindung, machen. Und ebenso kann ich die anderen Dinge außer mir, denen ich — gleichviel, ob mit Recht oder Unrecht — dasselbe Empfinden, dasselbe Leben, dasselbe Sein zugeschrieben habe, nur dadurch erkennen, daß ich sie eben dieses Empfindens, dieses Lebens, dieses Seins beraube.

Man verstehe mich nicht falsch! Ich leugne, wie schon

gesagt, durchaus nicht, daß ich mir mich selbst als empfindendes Ich oder andere empfindende Wesen gegenüberstellen oder, wie der Philosoph sagt, vorstellen kann. Aber damit ich mich mir vorstelle, muß das Ich zum Mich, das Empfindende zum Empfundenen, das Subjekt zum Objekt werden. Das, was aber dieses Ich zum Ich macht, ist eben das, was wir alle das Sein, das Empfinden, das Leben nennen. Ich kann hundertmal versichern — und wir haben gar keinen Grund, diese Versicherung zu bezweifeln —, daß ich mir dieses oder jenes Ding als seiend, empfindend, lebend vorstelle oder denke: so lange das lebende, empfindende, seiende Ding nur Objekt meiner Vorstellung ist, fehlt ihm die Ichheit, das heißt eben jene Selbstherrlichkeit, durch die sich das Empfindende oder Erkennende von den von ihm empfundenen oder erkannten Dingen unterscheidet.

Haben wir nicht also allen Grund, jene Neunmalweisen mitleidig zu belächeln, die da wähnen, sie könnten das Rätsel des Seins, des Empfindens, des Lebens durch das Erkennen lösen? Nur das Ich ist, nur das Ich empfindet, nur das Ich lebt, aber es ist, empfindet und lebt nur solange, als es Ich bleibt und von sich sagen kann: ich bin, ich empfinde, ich lebe. Sobald ich das trotzige, selbstherrliche Ich zum Objekt erniedrige und den anderen Dingen, die bis dahin im eigentlichsten Sinne des

Wortes sein Eigentum waren, gleichstelle, um es meinem eigenen Ich zu eigen zu geben, ist in dem also geknechteten Ich mit dem Dreiklang „bin, empfinde, lebe“ alles Sein, Empfinden, Leben verklungen und gestorben. Was würden wir wohl zu einem Philosophen sagen, der den thörichten Wunsch äußerte: ich möchte ein Objekt sein? Und doch wäre dieser Wunsch keineswegs widersinniger, als unser aller Verlangen, das Empfinden, das Sein, das Leben zu — erkennen.

Der Triumph des Schauenden.

Doch wozu dieses ganze Frage- und Antwortspiel? Will ich mich etwa als ehemaliger Theologe selbstgefällig über die Ohnmacht der Wissenschaft lustig machen, um zu guter Letzt dem lieben alten Glauben ein Hinterthürchen zu öffnen? Nein, meine Augen haben zu viel Sonnenlicht getrunken, als daß sie sich so leicht von den trügerischen Nebelschleiern der Nacht umspinnen ließen. Aber ein böser Hintergedanke war es doch, der mich zu meinen Erkenntnissen über das Erkennen verführte. Denn eine geheime Schadenfreude durchwärmte mein Inneres, als ich sah, wie das Erkennen bei seiner Jagd nach dem Leben immer vorbeischießen, immer danebengreifen mußte.

Also doch ein Hintergedanke, eine versteckte Absicht, während ich die Rolle des objektiven Beobachters spielte? Ja. Oder soll ich es lieber eine verborgene Leidenschaft, eine heimliche Liebe nennen? Wir Denker sind ja, wie der große Seelenbeschauer Friedrich Nietzsche aller Welt

verraten hat, niemals die uneigennützigen und unparteiischen Götter, für die wir uns so gern ausgeben. Haben wir daher wenigstens den ehrlichen Mut, unsere Menschlichkeit da, wo wir uns ihrer bewußt werden, offen einzugestehen! Vielleicht entpuppt sich dann gerade unsere Schwäche als unsere Stärke.

Wozu also noch länger heucheln? Nicht die kühle, platonische, selbstlose Neigung zur Wahrheit war es, die mir jene boshaften Reden über das Erkennen ins Ohr flüsterte, sondern die inbrünstige, leidenschaftliche, eigennützige Liebe zur Kunst. Ihr, dem verachteten Aschenbrödel der Philosophen, das seine beiden hoffärtigen Schwestern, das Erkennen und das Wollen, aus der guten Stube des reinen Gedankens und aus dem Wohnzimmer des praktischen Lebens hinausgejagt hatten, damit es in der Küche mit den Mägden und Kindern spiele, — ihr, der geborenen Prinzessin, den Herrscherstitz, der ihr gebührt, zurückzuobern und sie im prunkenden Hochzeitskleide den Schwestern als die Braut des von ihnen umsonst so heiß ersehnten Lebens vorzuführen, das war diesmal der Wunsch, der den Gedanken gebar. Aber ist der Gedanke etwa darum weniger wahr? Oder verdanken nicht vielmehr alle schönen, guten und großen Gedanken ihr Leben einer solchen heimlichen Liebe?

Warum ich das alles sage? Weil ich weder mich noch andere täuschen möchte. Jetzt, wo ich meine Karten aufgedeckt habe, ist der Leser gegen alle schönen Worte gefeit. Sie werden ihn nicht verführen, wenn ihn die dahinter steckenden Gedanken nicht überzeugen. Und weil wir zur Beantwortung der einmal aufgeworfenen Frage feste, klare Gedanken brauchen, können wir auch des Erkennens nicht entbehren — nicht etwa, um das Leben selbst damit zu fassen, sondern um zu erforschen, wie wir uns des Lebens bemächtigen. Denn die Sehnsucht, uns des ganzen, warmen, reichen Lebens in und um uns zu bemächtigen, lebt in uns allen, die wir uns einmal des Lebens bewußt geworden sind. Und dieser Notschrei der bewußten Lebendigen, denen das Leben um des Lebens willen lieb und heilig ist, dieses brünstige Verlangen, in allem und mit allem, was da lebendig ist, selbst zu leben — wo fände es Erhörung?

Etwa im Erkennen, das, wie wir gesehen haben, die Dinge erst töten muß, bevor es sich ihrer bemächtigen kann? Oder im engen Bereiche des menschlichen Handelns, das den Thatmenschen, und wäre es der größte und gewaltigste, nur das beschränkte eigene Leben erleben läßt und sogar hier seinem Ich, wenn es sich ausleben möchte, auf Schritt und Tritt Tausende von anderen Ichen als ebensoviele

Hemmnisse entgegenstellt? Nein, hier wie dort müßte jede Erweiterung des eigenen Lebens, nach der unsere Seele schreit, zum Massenmorde führen, und wollten wir uns dennoch als Übermenschen, die kein Mitleid kennen, des Lebens aller durch die That bemächtigen, so ginge es uns wie jenen Philosophen, die das Leben der Dinge erkennen wollten: wir hätten am Ende lauter Leichen in den Händen.

Wir mögen uns also drehen und wenden, wie wir wollen: weder das Erkennen, noch die That kann unsere Sehnsucht nach dem Leben stillen. Und doch hat jeder von uns schon beim bloßen Anschaun der Dinge Augenblicke und Stunden erlebt, da jene Sehnsucht gestillt wurde und ihr Notschrei verstummte. Daß wir uns also des Lebens bemächtigen können, ist eine Thatsache der inneren Erfahrung. Es fragt sich nur, ob es mir gelingt, das rätselhafte Wie dieses inneren Zustandes, der weder ein Erkennen noch ein Handeln ist, oder, mit anderen Worten, das ästhetische Verhalten des Menschen näher zu beschreiben.

In der einheitlichen Empfindung, in der Innen- und Außenwelt, Ich und Nicht-Ich so gut wie Erkennen, Fühlen und Wollen friedlich nebeneinander schlummern, ist uns, wie wir bereits oben andeuteten, das Leben selbst in seiner ursprünglichen und unverfälschten Ganzheit gegeben. Aber

können wir Lebendigen auch nur für einen kurzen Augenblick im bewußtlosen Zustande der bloßen Empfindung verharren, ohne daß der Wille das Erkennen hetzte, das Draußen und das Drinnen erbarmungslos auseinanderzureißen, und ohne daß das Erkennen den Willen aufstachelte, den auf ihn eindringenden Vorstellungen begehrend oder abwehrend entgegenzutreten? Und wenn wir es könnten, würden wir uns dieser Bemächtigung des Lebens bewußt? Nein, und es lohnte sich auch wahrhaftig nicht, einen Zustand künstlich herbeizuführen, in dem wir Alltagsmenschen uns jeden Augenblick, da wir das Geschäft des Atemholens und Verdauens besorgen, ohnedies befinden — nur mit dem Unterschied, daß wir ebenso jeden Augenblick aus diesem dumpfen Schlaf der Empfindung zum Bewußtsein unseres Denkens, Wollens und Fühlens aufgeschreckt werden. Wäre das Leben vor seinem Erwachen zum Bewußtsein das Ziel unserer Sehnsucht, so könnten wir uns ebensogut mit Schopenhauer die Rückkehr in das Nirwana wünschen, wo ja auch alles Bewußtsein und alles Sehnen erstirbt.

Aber meine heiße Sehnsucht nach dem Leben ist ja das gerade Gegenteil dieser müden Willensverneinung. Ich will ja das Leben als Leben empfinden, es in seiner ganzen Wärme und Fülle genießen, seiner in höchster Klarheit be-

wußt werden. Ich will nicht nur mein Leben, sondern das Leben aller Dinge um mich her genießen. Ich möchte das enge Dasein meines kleinen Ichs, wie sich Goethe in „Künstlers Abendlied" ebenso schön als wahr ausdrückt, zur Ewigkeit erweitern. Ich will also nicht etwa in den unbewußten Zustand der Empfindung, da mein Ich noch den Schlaf des Gerechten schläft, zurückkehren, sondern ich will meiner selbst und der Dinge um mich her bewußt sein. Die Dinge sollen allerdings die ganze Lebensfülle der Empfindung, die das Erkennen ihnen abstreift, und somit die ganze Selbstherrlichkeit des Ich behalten, zugleich aber besteht mein Ich auf seinem unveräußerlichen Rechte, sich trotz alledem als alleiniges Ich von ihnen zu unterscheiden. Mit anderen Worten: die Dinge sollen zugleich Subjekt und Objekt sein oder, was dasselbe ist, ich mache mich anheischig, gleichsam in die Dinge hineinzuspringen, um sie von innen heraus als Ich zu sein, zu empfinden, zu erleben, und mir dabei doch jeden Augenblick bewußt zu bleiben, daß ich es bin, der sie erlebt und empfindet.

Ist das nicht die thörichte Sehnsucht eines Narren, der widersinnige Wunsch eines Tollhäuslers, dessen Gehirn aus den Fugen gegangen ist? Wer weiß? Vielleicht auch nur der Traum eines Träumers, der von sich selber träumt, wie er auf einen hohen Turm steigt, sich über

das niedere Geländer beugt und plötzlich kopfüber in die Tiefe stürzt. Aber seltsam! Während er schweißtriefend den furchtbaren Augenblick erwartet, da sein Kopf auf das Straßenpflaster aufschlagen muß, weiß er vielleicht ganz genau, daß er die ganze Geschichte nur träumt. Sein Ich hat sich also gespalten. Er träumt, daß er stürzt, und er stürzt zugleich, und er hat dabei das klare Bewußtsein, daß er, der Träumer, derselbe ist wie der dort vom Turme stürzt. Der vom Turme Stürzende ist also in der That zugleich Objekt für den Träumer und Subjekt als Stürzender oder, was dasselbe ist, das träumende Ich hat sich in den Stürzenden verwandelt und stürzt mit ihm und in ihm vom Turme herab, ohne einen Augenblick das klare Bewußtsein zu verlieren, daß es von diesem Sturze nur träumt. Die thörichte Sehnsucht des Narren wurde also gestillt, der widersinnige Wunsch des Tollhäuslers fand Erhörung, ohne daß dabei ein Gehirn aus den Fugen gegangen wäre.

Ich habe dies Beispiel aus dem Traumleben, dessen Wahrheit wohl niemand leugnet, absichtlich in den Vordergrund gerückt. Denn wir haben hier den eigentümlichen Zustand, in dem sich unser Ich während der ästhetischen Betrachtung der Dinge befindet, von allen störenden Einflüssen des Erkennens und Begehrens befreit, in sozusagen

idealer Reinheit, gleichsam greifbar vor unserm inneren Auge.

Man wende mir nicht ein, daß es unzulässig sei, das ästhetische Verhalten des wachen Menschen mit einem Traumzustande des schlafenden zu vergleichen. Wer tiefer über diese Dinge nachgedacht hat, der wird einen solchen Vergleich nicht nur entschuldbar, sondern geradezu notwendig finden. Denn die eigentümliche Doppelrolle, die unser Bewußtsein bei der ästhetischen Betrachtung der Dinge spielt, erinnert unwillkürlich an das zwiegespaltene Ich des Traumes, das als Träumer und als handelnde Person im Traum sich zugleich als dasselbe und als ein anderes fühlt.

Und dann noch eins! Wenn ich im Traum vom Turm herabstürze, so empfinde ich als Stürzender Todesangst, als Träumender aber Schreck und Mitleid. Wie ich nun aber als Träumender mir, dem Stürzenden, zu Hilfe eilen will, um mich vom Abgrund zurückzureißen, fühle ich mit Entsetzen, daß mir, dem Träumenden, Hände und Füße gelähmt sind. Wer denkt hier nicht unwillkürlich an den Theaterbesucher, der die Todesangst einer Desdemona wohllüstig schauernd mitempfindet, ohne daß es ihm einfällt, dem rasenden Othello in den Arm zu fallen?

Aber so trefflich mir der Traum den seltsamen Seelen-

zustand des ästhetischen Betrachters veranschaulicht, so wenig vermag er ihn zu erklären. Denn während des Traumes träumt ja gerade das Bewußtsein, und nur das wache Bewußtsein ist imstande, das, was in ihm vorgeht, zu beobachten und denkend zu begreifen. Ist aber das Bewußtsein erwacht, so ist der Traum vorbei. Wollen wir daher genauer untersuchen, wodurch sich unsere ästhetische Betrachtung der Dinge von der Vorstellungsweise unseres erkennenden Ichs unterscheidet, so müssen wir uns wohl oder übel an das wache Bewußtsein halten.

Aber ist das reine Anschaun der Dinge, wie man mit Recht unser ästhetisches Verhalten genannt hat, nicht gewissermaßen ein Träumen mit offenen Augen? Man halte nur einmal diesen ganz eigenartigen Zustand unseres Bewußtseins neben das Erkennen und das Wollen. Der Erkennende zerpflückt die Empfindungen und Vorstellungen seines Bewußtseins, um aus ihnen die kahlen Begriffe herauszuschälen. Der Wollende begehrt oder fürchtet die Dinge, die ihm von den Empfindungen und Vorstellungen vorgegaukelt werden; er reißt sie durch die That an sich und unterjocht sie oder er stößt sie weg und flieht vor ihnen; er vereinigt sie oder er trennt sie, je nachdem er es für gut oder nützlich befindet. Der Anschauende dagegen zerpflückt weder seine Empfindungen und Vorstellungen

noch will er den Dingen selbst Gewalt anthun. Im Gegenteil, gerade die leuchtenden Farben und der berauschende Duft der Empfindung, die das Erkennen als eitlen Tand verächtlich beiseite wirft, um sich der darunter verborgenen Begriffe zu bemächtigen, und die Freiheit und Selbstherrlichkeit der Dinge, in die der begehrliche Wille mit rauher Hand hineingreift, um sich selbst den Dingen als Gesetz aufzudrängen, erwecken sein anschauendes Wohlgefallen, und er versinkt selbstvergessen in der farbenleuchtenden und duftenden Lebensfülle der selbstherrlichen Dinge.

Nun wissen wir schon ganz genau, wodurch sich die ästhetische Anschauung von der Vorstellungsweise des Erkennenden und der des Wollenden unterscheidet; sie läßt den Dingen die Farbenpracht und den Duft der Empfindung und die Freiheit und Selbstherrlichkeit des Daseins. Aber was sagt mir dies bildliche Gerede, das nur schöne Worte durch andere schöne Worte ersetzt, ohne mir zu verraten, wie das, was ich Farbenpracht und Duft der Empfindung, Freiheit und Selbstherrlichkeit des Daseins nenne, in meinem Bewußtsein zu stande kommt?

Um diese Frage in ihrer ganzen Bedeutung zu würdigen, müssen wir uns einmal das gesamte Uhrwerk unseres Bewußtseins in voller Thätigkeit leibhaftig vor Augen führen. Bisher haben wir die Vorgänge des Er-

kennens, des Wollens und der ästhetischen Anschauung, die in Wirklichkeit stets nebeneinander herlaufen, in einander eingreifen und in einander übergehen, aus Bequemlichkeit willkürlich und eigenmächtig auseinandergerissen, um jeden einzeln für sich ungestört betrachten zu können. Jetzt aber gilt es, gerade das Ineinander des ganzen Werkes ins Auge zu fassen und auf das gleichzeitige Abschnurren der verschiedenen Räder zu achten.

Was geht in Wirklichkeit in meinem Innern vor, wenn ein Ding der Außenwelt in meinen Gesichts- und Gehörkreis tritt? Eine ganze Reihe von Empfindungen denen gewisse Bewegungserscheinungen in den Sinnescentren entsprechen, ballt sich zu einer einheitlichen Vorstellung zusammen, die ich, obwohl sie lediglich in meinem Bewußtsein zu stande kam, infolge eines geheimnisvollen Zwanges in die Welt des Raumes hinausprojiciere und eben als ein Ding der Außenwelt bezeichne.

Aber mein Bewußtsein ist nicht etwa nur die leere Stube, durch deren offene Thür der fremde Gast hereintritt, sondern zugleich der Hausherr, der mit prüfendem Blick den Eingetretenen mustert und bald mit frohem Gruß willkommen heißt, bald mit mürrischem Kopfschütteln duldet, bald mit derbem Fluch von der Schwelle weist. Mit anderen Worten: mit jeder Vorstellung, die in mein

Bewußtsein tritt, ist untrennbar ein Lust- oder Unlustgefühl verbunden. Wie beim Anschlagen einer Seite neben dem Grundton eine ganze Reihe von Obertönen mitklingt, so zittern über der Vorstellung die sie begleitenden Gefühlstöne, und wie die Obertöne erst dem Grundton die besondere Klangfarbe geben, so erhält auch erst das Vorstellungsbild in unserm Innern von den mitschwingenden Gefühlstönen die eigentliche Färbung. Ja, wir können geradezu sagen, der ganze Lebensreiz, der über den Dingen liegt, entstammt eben diesen warmen Gefühlstönen, deren in Wirklichkeit auch nicht die einfachste Farbenempfindung entbehrt. Oder sollte die Sprache, die so gern in den schlichtesten Worten die tiefsten Geheimnisse des Lebens offenbart, nur aus Unverstand von frohen und traurigen Farben, von einem schreienden Rot und einem ruhigen Blau reden.

Natürlich ist die Zahl dieser zarten und mannigfaltig abgestuften Lust- und Unlustgefühle, mit denen unser Bewußtsein die in uns eintretenden Vorstellungen begrüßt, unendlich wie die Zahl der Empfindungen, aus denen sich unsere Vorstellungswelt zusammenbaut. Leider sind wir nicht imstande, eine ganz einfache Empfindung aus dem festen einheitlichen Zusammenhange irgend einer Vorstellung loszulösen, um dieses psychische Atom für sich allein zu be-

trachten; sonst würden wir aller Wahrscheinlichkeit nach die lehrreiche Entdeckung machen, daß dieser einfachen Empfindung — denken wir etwa an ein ganz bestimmtes Rot oder Blau — auch ein einziges, ganz bestimmt abgestuftes Lust- oder Unlustgefühl entspräche. So viel aber wissen wir aus unserer inneren Erfahrung: je reicher an Empfindungen eine Vorstellung ist, um so mannigfaltiger sind die Gefühlstöne, die ihr entgegenklingen, und tritt zum Beispiel eine Landschaft mit Berg und Thal, Fluß, Wiese und Wald, Himmel und Sonne oder gar der Mensch im ganzen Formenreichtum seiner Leiblichkeit in unser Bewußtsein, so spielt ein ganzes Orchester von jubelnden oder klagenden Instrumenten den Einzugsmarsch. Unsere Kunstkritik hat denn auch längst die Bedeutung dieser eine jede Vorstellung begleitenden Gefühlstöne anerkannt und nennt deren Gesamtheit, abermals ein Bild aus dem Reiche der Musik entlehnend, die Stimmung des Kunstwerkes.

Was fängt nun das Erkennen, wenn es die Vorstellung auf ihre subjektiven und ihre objektiven Bestandteile untersucht, mit diesen Gefühlstönen an? Es hat nichts Eiligeres zu thun, als sie, die ja lediglich ein Ausfluß des vorstellenden Ich sind, mit Stumpf und Stiel auszumerzen, um so das Objekt rein und rund aus dem Wuste der die Wahrheit fälschenden Empfindungen heraus-

zuschälen. Um sich von den Empfindungen zu den reinen Begriffen hindurchzuarbeiten, muß der erkennende Mensch, der wissenschaftliche Forscher, wie wir bereits nachgewiesen haben, das ganze subjektive Leben der Dinge (und ein anderes Leben giebt es nicht) ertöten. Und das erste, was seiner Forscherwut beim Zerpflücken der Empfindungen zum Opfer fällt, das sind eben die Gefühlstöne, die unsern Empfindungen erst Leben, Licht und Wärme geben.

Ganz anders der ästhetische Betrachter der Dinge.

Was ihn lockt von Anbeginn, das sind die leuchtenden und duftenden Empfindungen und die reichen Formen und Farben der Dinge, die ihm von den Vorstellungen seines Bewußtseins vorgespiegelt werden. An dieser schimmernden Oberfläche des Lebens, die die Vandalen des Gedankens hohnlachend zerstören, um hinter ihr nach der Wahrheit zu suchen, haftet der gebannte Blick des Schauenden; denn ihm ist, als wehe ihm gerade aus dem Formen- und Farbenspiel der Dinge der Hauch des Lebens entgegen. Und täuscht ihn etwa dieser schöne Glaube? Nein; denn in dem bunten Formen- und Farbenspiel der Dinge jauchzen und klagen ja gerade jene frohen und traurigen Gefühle, mit denen seine Seele die eintretende Welt bewillkommt. Und seltsam! Je tiefer sich der träumende Blick in die Linien, Farben und Töne der Dinge versenkt,

um so mehr scheint er die Dinge selber und alles, was an sie erinnert, aufzuzehren, und es ist, als ob sich alle Linien, Farben und Töne in jene frohen und traurigen Gefühle auflösten, mit denen er, der Schauende, die Welt überschüttet.

Ahnt er etwa in ihnen das zarte Band, das sein Leben an das Gesamtleben der Dinge knüpft? Und weist ihm diese seine Ahnung nicht den rechten Weg?

Zunächst findet er ja in diesen frohen und traurigen Gefühlen nur sich selbst wieder: er spürt, wie in ihnen sein eigenes Leben zittert. Aber — und damit gelangt der Schauende plötzlich ans Ziel alles menschlichen Strebens — jetzt offenbart es sich ihm auch mit blitzschneller Klarheit, daß die Schöpfer dieses reichen Lebens in ihm die auf ihn einstürmenden Dinge sind. Von ihnen kam wie eine unverdiente Gnade dies wogende Leben über ihn, und auf sie läßt er es dankbar wieder zurückfluten. In den frohen und traurigen Gefühlen, die der Denker und Forscher als eitlen Tand und hemmenden Ballast beiseite geworfen hat, bemächtigt sich der Anschauende seiner selbst und der Dinge um ihn her.

Was sollen ihm die kahlen, toten Begriffe, in denen der Denker das A und das O der Dinge zu fassen wähnt? Ihm, dem selbst die leuchtenden und duftenden Empfindungen

und die reiche Formen- und Farbenwelt, die ihm die Vorstellungen seines Bewußtseins vorspiegeln, nur deshalb teuer und heilig sind, weil ihm aus ihnen die berauschende Musik der frohen und traurigen Gefühle entgegenklingt! Mögen sich die Hexenmeister des Gedankens nach wie vor vergeblich damit abquälen, die beiden Hälften des zerrissenen Lebens zusammenflicken: ihm, den Schauenden, dem Träumer mit offenen Augen, hat sich der strahlende Zauberring des Seins von selber zusammengefügt. Seine Sehnsucht ist gestillt, sein Notschrei verstummt. Denn jetzt, da er ganz Gefühl, ganz Stimmung ist, kann er mit Recht von sich sagen, daß er sich des Lebens bemächtigt hat. Für ihn giebt es fürder keine toten Objekte mehr; alles, alles ist fühlendes Ich geworden; denn er spürt mit geheimen Schaudern, daß alle Dinge in ihm sind und er in allen Dingen.

Aus Stimmung in Stimmung.

Draußen am Dorfbach, dort, wo die Weiden ihre langen, grünen Haarsträhne im Wasser baden, sitzt, den Kopf gegen einen durchlöcherten, braunen Strunk gelehnt, die nackten Beine ins thauige Gras gestreckt, ein bettelarmer Hirtenknabe und schaut mit großen, offenen Augen in all die Frühlingsherrlichkeit um ihn her. Und wie die Sonne hoch aus dem Blauen ihr milchweißes Licht über die Weiden am Bach und das Gras an der Böschung und die gelben Dotterblumen und die glitzernden Wellen schüttet und er selber am Prickeln seiner Haut ganz deutlich fühlt, wie ihm die warmen Lichttropfen übers Gesicht und über die Waden hinabgleiten, da wird ihm mit einem Male so wohl und weh ums Herz, und er weiß doch garnicht, warum. Hunger ist es nicht. Schläge hat er heute auch keine bekommen. Aber auch kein Stückchen Kuchen. Nicht einmal ein freundlich Wort hat man ihm gesagt. Und doch verspürt er einen dumpfen Druck — wo? weiß er eigentlich selber

nicht —, ein unerklärliches Unbehagen, als ob etwas, was in ihm steckte, herauswollte — wohin? das weiß er ebenso wenig. Es ist ein unerträgliches Gefühl, ein dumpfes Brüten und Drängeln, das ihm keine Ruhe läßt. Er muß es los werden, sonst wird er noch ganz des Teufels.

Aber was thun? Oh! er wüßte wohl, was ihm helfen würde. Wenn er jetzt den rothaarigen Robert hier hätte, daß er ihn gehörig durchprügeln könnte! das würde ihn beruhigen. Aber der ist nun einmal nicht da, und die schwarze Lisa auch nicht! Sonst hätte er ihr den runden Kopf zwischen seine beiden Hände genommen und ihr auf das trotzige Mäulchen einen klatschenden Kuß gedrückt. A bah! Lauter Dummheiten! Es würde schon vergehn, wenn er nur nicht mehr dran dächte.

Also nicht mehr denken! Mit diesem löblichen Vorsatz springt er auf, greift in die tiefe, weite Hosentasche und holt ein großes Messer hervor. Und immer bestrebt, nicht mehr dran zu denken, schneidet er sich von der Weide ein saftiges, grünes Ästlein, kappt das ebenmäßig dicke Mittelstück oben und unten glatt ab und beginnt mit dem hörnenen Griff vorsichtig dessen Rinde zu klopfen. Und siehe da! Nach wenigen Minuten kann er das gelbweiße triefende Holz aus der grünen Röhre ziehen. Jetzt noch eine Kerbe seitlich in die Röhre geschnitten und oben einen

Pfropf mit Stimmritze und unten das bewegliche Füllholz hineingesteckt, und die Maienpfeife ist fertig.

Und er setzt sich ins thaunasse Gras und bläst aus Leibeskräften hohe und tiefe, laute und leise Töne, langgezogene Fermaten und bewegliche Triller, und die Pfeife lacht und weint, tobt und schluchzt, prügelt und küßt, daß er seine helle Freude daran hat. Zugleich aber spürt er, wie ihm während des Spiels immer leichter ums Herz wird, wie der dumpfe Druck, der auf ihm gelastet hat, das seltsame Unbehagen mehr und mehr schwindet. Und wie der letzte Ton verklungen ist, da ist es da drinnen, wo's noch eben Prügel und Küsse geregnet hat, so still wie in der Kirche.

Veranschaulicht uns dieser schlichte Vorgang aus dem täglichen Leben nicht aufs Deutlichste das wundersame Werden aller Gebilde der Kunst?

Der bettelarme Hirtenknabe ist der schaffende Künstler. Als Schauender hat er mit allen fünf Sinnen die ganze Herrlichkeit des Frühlings in sich aufgenommen und alle die Bilder, Lichter und Schatten, alle die Farben, Klänge und Düfte in frohe und traurige Gefühle aufgelöst. Aber seltsam! Nun, der ganze Frühling und mit ihm die eigene Kuß- und Prügelsehnsucht in dem Knaben jubelt und weint, fühlt der so Begnadete diese Fülle des Lebens, nach der

er noch eben so heiß begehrt hat, mit einem Male als eine drückende Bürde, der er sich sobald als möglich entledigen muß, wenn er dem Leben nicht erliegen soll.

Mit anderen Worten: Die Ursache und Triebfeder alles künstlerischen Schaffens ist die Stimmung, jenes seltsame Gewoge froher und trauriger Gefühle, in dem der Anschauende sich des Lebens in ihm und um ihn bemächtigt hat. Was dem Anschauenden Ziel und Ende des Strebens, das ist dem Schaffenden Hintergrund und Anfang alles Wirkens. Was dem Anschauenden Ruhe und Frieden bringt, das ist gerade die große Not des Künstlers. Das Körperliche, das sich in ihm vergeistigt hat, wird gleichsam vom Heimweh erfaßt; es sehnt sich hinaus in die Welt der Sinne. Und es läßt ihm keine Ruhe, bis er ihm scheinbar den Willen gethan und es wieder ins Körperliche verwandelt hat.

Aber auch nur scheinbar! Denn die Körperlichkeit der Kunst ist nichts als ein holder Trug des seine Gestalten wechselnden Geistes. Oder was thut unser Hirtenknabe? Er schneidet sich eine Maienpfeife und schmettert die frohen und traurigen Gefühle, in die sich ihm die ganze Frühlingsherrlichkeit aufgelöst hatte, als — Töne in die Welt hinaus. Das Körperliche, das sich eben erst ganz in Gefühl verwandelt hatte, kehrt also in der That dahin zurück, wo-

her es gekommen war, in die Welt der Sinne, die dem Knaben den Frühling vorgegaukelt hatte — aber es kehrt nicht so zurück, wie es gekommen war. Was dort als Licht, Klang und Duft erschien, ist jetzt alles Klang geworden; die Sinnenwelt hat sich gleichsam in einen einzigen Sinn verflüchtigt oder, besser gesagt, verdichtet, so daß jetzt das Ohr gewissermaßen alles mithört, was man ehedem nur sehen und riechen konnte.

Wir sehen hier zunächst ganz davon ab, daß es gerade die Welt der Töne ist, in die sich dem pfeifenblasenden Hirtenknaben das leuchtende, klingende und duftende All verwandelt hat. Genug, daß er bei der Wirklichkeit nur eine kleine Anleihe macht und daß er sich dieser Anleihe, dieses Sinnenscheins lediglich bedient, um *seine* frohen und traurigen Gefühle, die allerdings der Frühlingsherrlichkeit draußen ihren Ursprung verdanken, auf diese einfachste Weise loszuwerden. Was heißt das anderes, als daß die Stimmung nicht nur Ursache und Triebfeder, sondern auch der eigentliche Lebensgehalt des künstlerischen Schaffens ist?

Alle Thorheiten, die seit Aristoteles über die Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit geschrieben und gesprochen wurden, wurzeln in dem groben Mißverständnis, als sei es dem Künstler darum zu thun, das, was die Natur vorher in mustergiltiger Weise vorgebildet hat, im verkleinerten Maß-

ſtabe mit unzulänglichen Mitteln noch einmal nachzuſtümpern. Dieſer verhängnisvolle Irrtum, der die Kunſt zu einer lächerlichen Spielerei, den Künſtler aber zu einem größenwahnſinnigen Kinde ſtempelt, ſpukt leider bis heute in allen Lehrbüchern der Äſthetik, und gerade die gelehrten Herren, die den Naturalismus der modernen Dichter ſo gern als das Widerſpiel aller wahren Kunſt verfehmen, wiſſen uns die erbaulichſten Geſchichten darüber zu erzählen, wie die Architektur der uns umgebenden Natur deren einfachſte Linien und Formen zu entlehnen pflege, wobei ſie wohlweislich keinen Menſchen verraten, *wo* ſie in der Natur — wohlverſtanden, wie *ſie* ſie verſtehen — einmal architektoniſche Linienſymbolik geſehen haben. Dieſem verworrenen Gelehrtengeſchwätz gegenüber zeigt uns unſer Hirtenknabe ein für allemal, daß nicht die Außenwelt der körperlichen Dinge, ſondern die Innenwelt unſerer Gefühle den eigentlichen Inhalt und Gegenſtand aller Kunſt bildet, und daß der Künſtler bei ſeinem Kunſtſchaffen keinen anderen Zweck verfolgt, als ſich ſeiner eigenen Stimmung, die ihn quält und peinigt, im eigentlichſten Sinne des Wortes zu *entäußern*.

Wie ſich dieſe Entäußerung in Einzelnen geſtaltet, iſt eine ganz andere Frage, die uns hier, wo wir uns nur dieſe erſte einfache Thatſache des Kunſtſchaffens klar zu

machen haben, gar nicht weiter berühren kann. Ob nämlich bei dieser Entäußerung der Stimmung der Architekt, soweit er künstlerisch thätig ist, und der Musiker außer dem Rohstoff, der dort sicht- und tastbar, hier bloß hörbar ist, so gut wie nichts aus der äußeren Natur entlehnen, ob sich der Bildhauer zum gleichen Zwecke die farblose Körperlichkeit der Dinge, der Maler aber deren farbigen Flächenschein dienstbar macht, ob endlich die Dichtung auf allen körperlichen Stoff verzichtet, um zugleich mittelst der durch das Wort entfesselten Phantasie die ganze Außen- und Innenwelt an sich zu reißen: eines ist den sämtlichen Gebilden all dieser verschiedenen Künste gemeinsam: sie sind, wenn ich so sagen darf, lediglich der sinnliche Niederschlag einer künstlerischen Stimmung. Es ist ja möglich, daß sie, um die frohen und traurigen Gefühle ihres Schöpfers genau so, wie er sie fühlte, auf den Betrachter oder Hörer zu übertragen, gar viele packende Bilder von ihm entrollen oder sehr lange, lustige und traurige Geschichten erzählen müssen. Aber diese Bilder, diese Geschichten an und für sich dienten dem schaffenden Künstler nur als Mittel, um sich seiner Stimmung zu entäußern, und diese Stimmung, die sich infolgedessen auch des Betrachters oder Hörers bemächtigt, giebt den Bildern und Geschichten selbst erst das künstlerische Leben.

Der Hirtenknabe handelt daher als echter Künstler, wenn er sich, seine Pfeife blasend, von der Welt der Sinne bloß einen dürftigen Schein erborgt. Denn gerade dadurch, daß seine Töne eben nichts als Töne sind, verraten sie dem Hörer deutlich genug, daß sie nicht etwa eine ungeschickte Nachäfferei des Sonnenlichtes und des Blumenduftes sein wollen, sondern lediglich die Dolmetsche der weichen Frühlingsstimmung eines jungen Menschenherzens. Und wenn sie dabei dem, der ihnen lauscht, von blinkenden Sonnenstrahlen, von duftenden Veilchen und küssenden Mädchenlippen erzählen, so können sie das eben nur, weil sie keine nachgemachten Sonnenstrahlen, Veilchen und Mädchenlippen sind, sondern eine ganz neue Schöpfung des Künstlers, die trotz aller sinnlichen Leiblichkeit, die ihr anhaftet, ihren geistigen Ursprung deutlich an der Stirn trägt, aber nicht etwa so, daß der Geist erst in das Körperliche hineingezwängt oder das Körperliche auf den Geist hinaufgepfropft erscheint, sondern wie ihr Urbild, die Empfindung, als ein Lebendiges, in dem Ich und Nicht-Ich, Körper und Geist unlöslich ineinandergewirkt sind.

Merkt jetzt der aufmerksame Beobachter, wie schön sich hier zum zweiten Male der Ring des Lebens zusammenfügt? Erst hatte sich die Empfindung in das Ich und die Dinge auseinandergespalten, um die verlorene Einheit

in der Stimmung des Anſchauenden wiederzufinden. Dann hatte ſich der ſchaffende Künſtler der ihn quälenden Stimmung des Anſchauenden entäußert und aus ihr ſeine Welt Dinge nach ſeinem Bilde erſchaffen. Und nun kehrt im Betrachter dieſer Welt der Kunſt die Stimmung wieder zu ſich ſelbſt zurück, diesmal aber nicht mehr mit dem Drange, ſich in die Welt der Dinge hinaus zu flüchten, ſondern um, der langen Wanderſchaft müde, am heimatlichen Herde friedlich zu ſterben.

Der Kreislauf der Künste.

Unser bester Freund ist die Sprache. Sie überbrückt nicht nur die dunkle Kluft zwischen Ich und Ich, sie erlöst uns nicht nur aus der tötenden Einsamkeit des Daseins und verbrüdert den Menschen mit dem Menschen, sei es auch zunächst nur, damit wir uns gegenseitig desto besser verspeisen können. Nein, sie steht uns auch zur Seite, wenn wir ganz unter uns sind, im stillen Arbeitszimmer unseres Gehirns, in das wir selbst den nächsten Verwandten und Bekannten den Eintritt verweigern: sie denkt für uns und führt uns mitunter, wenn wir vom geraden Wege abkommen, wieder auf die richtige Fährte.

Ich habe wiederholt schon von Gefühlstönen und von Stimmung gesprochen, um damit die eigentümlichen Regungen unseres Innern zu bezeichnen, die eine jede unserer Vorstellungen, einen jeden unserer Gedanken begleiten. Ist es nun bloßer Zufall, daß diese beiden Bilder, durch die Sprache die frohen und traurigen Gefühle des An-

schauenden und des schaffenden Künstlers veranschaulicht, gerade der Musik entlehnt sind? Ich glaube kaum. Wir brauchen nur an den Hirtenknaben mit der Maienpfeife zu denken. Solange wir in ihm ganz allgemein den schaffenden Künstler erblickten, so lange konnten wir uns allerdings ruhig den Anschein geben, als wäre es ganz gleichgiltig, ob er eine Maienpfeife im Mund oder einen Pinsel in der Hand oder eine Feder hinter dem Ohre habe. Jetzt aber, da wir nicht mehr von der Kunst, sondern von den Künsten reden wollen, ist es gerade der Musiker mit seinen Tönen, der unsere Aufmerksamkeit fesselt. Und da machen wir denn, während wir seinem Flötenspiele lauschen, in uns selber eine wundersame Entdeckung: wir spüren unwillkürlich — warum, darüber können wir uns keine Rechenschaft geben — zwischen den Tönen der Musik und unseren frohen und traurigen Gefühlen eine so innige Verwandtschaft, als hörten wir die Gefühle klingen und als fühlten wir in Tönen. Unsere innere Erfahrung sagt uns also deutlich genug, daß Ton und Takt der unmittelbarste Ausdruck unseres Gefühllebens sind.

Begreift jetzt der aufmerksame Leser, warum ich gerade ein Beispiel aus der Musik wählte, als ich ihm das innerste Wesen aller Kunst bloslegen wollte? Hätte die Kunst freilich keinen anderen Ehrgeiz, als ein Stückchen

der sogenannten Außenwelt oder unsere nackten Vorstellungen und Gedanken über die Welt um und in uns möglichst getreu nachzubilden, so hätte uns irgend ein Gemälde oder das erste beste Gedicht die Sache weit besser veranschaulicht. Aber die Kunst will ja zunächst etwas anderes. Sie will den Künstler einer ihn quälenden Stimmung entlasten; sie will eben diese Stimmung, also nicht die tote Außenwelt, auch nicht die Vorstellungen und Gedanken, in denen wir sie erkennen und begreifen, sondern zunächst lediglich die frohen und traurigen Gefühle, die eine jede dieser Vorstellungen, einen jeden dieser Gedanken begleiten, in ein sinnliches Gebilde umsetzen, in einem aus dem Künstlergeiste herausgeborenen Geschöpf verkörpern. Das Kunstwerk als sinnlicher Niederschlag einer Stimmung — das war es ja, was wir hinter allen Prachtbauten, Statuen, Bildern und Gedichten witterten. Und siehe da! Im Flötenspiele des Hirtenknaben hatten wir es leibhaftig vor uns. In den klingenden Tönen zitterten wirklich die frohen und traurigen Gefühle eines jungen Menschenherzens, aber, wohlverstanden, auch nichts als Gefühle. Wenn der Hörer dieser Töne, ob er auch zu Hause in dumpfer Stube saß und die Augen schloß, den blauen Himmel und die grüne blumige Wiese zu schauen wähnte, so war das nicht das Verdienst der Töne, die weder den blauen Himmel

noch die grüne Wiese abmalen konnten, sondern die geheime Schöpferkraft der in den Tönen verkörperten Gefühle, die, in die Seele des Hörers übertragen, unwillkürlich die Vorstellungen des blauen Himmels und der grünen Wiese, denen sie ihren Ursprung verdankten, gleichsam nach sich zogen.

Ich weiß wohl, daß die meisten Tondichter anderer Ansicht sind. Weil sie die ganze Welt, wie sie in ihnen lebt, in Töne umschaffen, huldigen sie dem schönen Glauben, die Musik könne wirklich Vorstellungen und Gedanken wiedergeben, und unsere Musikkritiker, die sich das eigentliche Wesen ihrer Kunst bis heute nicht klar gemacht haben, verbreiten diese ganz begreifliche Selbsttäuschung des schaffenden Künstlers gedankenlos weiter. Aber man lasse es doch einmal auf einen einfachen Versuch ankommen und spiele dreien dieser Herren, die die großartigen Tonmalereien und die tiefen Gedanken der großen Meister der Musik (und mit Recht!) nicht genug zu rühmen wissen, irgend ein neues Tonstück, das sie noch nie gehört und über das sie noch nie eine programmatische Erläuterung gelesen haben, auf dem Klavier und meinetwegen mit vollem Orchester vor und lasse sich darauf von einem jeden einzeln, ohne daß die andern zugegen sind, den Inhalt des Gehörten beichten. Ich wette, daß jeder eine ganz andere

Geschichte erzählen, ganz andere Bilder malen, ganz andere Gedanken entwickeln wird. Warum? Weil die Musik ihnen nur Gefühle und keine Vorstellungen und Gedanken übermittelte. Alles, was beim Anhören der Töne an farbigen Bildern der Außenwelt oder an großen und tiefen Gedanken in ihnen aufstieg, war lediglich eine Begleiterscheinung der durch die Musik auf sie übertragenen Gefühle oder, noch besser gesagt, eine unwillkürliche, mehr oder minder gelungene Rückübersetzung dieser Gefühle in Gesichtsbilder und Gedanken. Aber diese Rückübersetzung mußte, abgesehen von ganz allgemeinen Licht- und Farbempfindungen, die durch das sogenannte Sinnesvikariat vermittelt werden konnten, sehr mangelhaft ausfallen, weil in Wirklichkeit ganz verschiedene Vorstellungsbilder und ganz verschiedene Gedankenketten von denselben oder doch sehr verwandten Lust- und Unlustgefühlen begleitet sein können, wie umgekehrt ein und dieselbe Gedanken- oder Vorstellungsreihe einer mannigfaltig abgestuften Gefühlsschattierung fähig ist.

Gönnen wir daher der Musik ihre Innerlichkeit, durch die sie sich vor allen Schwesterkünsten auszeichnet! Als reinster Ausdruck jener Stimmungsentäußerung, in der wir Ursache und Zweck, Triebfeder und Lebensgehalt aller Kunst erkannten, verzichtet sie auf alle Gedanken und Vorstellungen,

die sie in die ihr fremde Welt des Gesichts hinüberlocken wollen, und verkörpert die wogenden Gefühle, in die sich ihr Welt und Ich aufgelöst haben, unmittelbar, ohne sie erst in Bilder zu verwandeln, im körperlosen Ton, dem unsinnlichsten aller sinnlichen Dinge.

Man wird sich dieser Innerlichkeit, und, wenn ich so sagen darf, Unsinnlichkeit der Musik erst klar bewußt, wenn man die bauenden und bildenden Künste mit ihr vergleicht. Wie Ich und Nicht-Ich, wie das Bewußtsein und die Dinge, stehen sich da die Welt des Ohres und die Welt des Auges, die Welt der Zeit und die Welt des Raumes gegenüber. Dort alles Gefühl und Innenleben, hier alles Körper und Außenleben, dort alles Ton und Takt, hier alles Licht, Linie, Form, Farbe. Man kann sich schroffere Gegensätze gar nicht ausdenken, und es ist nur zu begreiflich, daß wir von keinem Bildhauer wissen, der Sonaten oder Symphonien komponiert, und von keinem Musiker, der eine heilige Jungfrau gemalt hätte. Giebt es doch sogar unter der Masse der bloß kunstgenießenden Menschen nur wenige, denen von der Natur ein ebenso musikalisches Ohr wie formen- und farbenfreudiges Auge verliehen ward. Und doch bleibt Ursache und Endziel des künstlerischen Schaffens hier wie dort die Entäußerung und Verkörperung einer Stimmung.

Oder was ist das eigentlich Künstlerische an der sonst kunstfremden Nützlichkeitszwecken dienenden Architektur? Etwa, wie die Aristoteliker wähnen, die Nachahmung irgend welcher allgemeinen Linien und Formen, die sie in die leblose Natur hineindichten? Oder die Versinnlichung gewisser, ich möchte sagen, traditioneller Lust- und Unlustgefühle, deren sich der Baumeister entledigen mußte, ganz gleichgültig, ob sie ursprünglich durch die Arbeit des Bauens selbst oder durch allerlei Vorstellungen über den Zweck und Gebrauch des Gebäudes hervorgerufen wurden? Die bange Erwartung, die sich des ersten Bauenden bemächtigte, als er Lasten auf Lasten türmte, die Spannung, ob die Stütze die Last trage, die Befriedigung, daß der Schwerpunkt an der richtigen Stelle und das Gleichgewicht der sich gegenseitig tragenden Massen gefunden sei, das sind die allgemeinsten architektonischen Motive, die sich in Pfeilern und Säulen, Bogen, Giebeln und Gewölben fürs Auge sichtbar verkörpert haben. Der große Unterschied zwischen Musik und Architektur liegt nicht sowohl in der sehr geringen Anzahl der in der Architektur darstellbaren Gefühle, obwohl diese durch den Zweck des Baues, dem sich alles unterordnen mußte, von selbst vorgeschrieben war, als vielmehr in der eigentümlichen Verwandlung der Gefühle in körperliche, sichtbare und greifbare Dinge des Raumes, die

die Stelle der körperlosen, nur zeitlich meßbaren Töne einnehmen.

Wir haben es hier also — und das ist es, was die Musik und alle bauende und bildende Kunst von einander scheidet — nicht mit einer unmittelbaren, gewissermaßen einfachen Umsetzung des Gefühls in seine entsprechende sinnliche Form zu thun, sondern mit einer doppelten Metamorphose der Stimmung. Bevor sich nämlich die Stimmung im Raume verkörpern kann, muß sie ihren Gefühlscharakter abstreifen und sich in die den bestimmten Gefühlen entsprechenden Vorstellungen verwandeln. Mit anderen Worten: Der bauende und bildende Künstler macht es zunächst wie der Hörer der Musik, wenn er sich über den Inhalt einer Sonate oder einer Symphonie Rechenschaft geben will; er fertigt sich erst eine Rückübersetzung der frohen und traurigen Gefühle an, in die sich ihm als Anschauendem die Außen- und Innenwelt auflöste; er verwandelt die dunkeln und unbestimmten Gefühle wieder in klare Bilder des Bewußtseins, aber er tappt dabei nicht im Finstern, wie der musikalische Hörer, der oft wie Polonius garnicht weiß, ob die Wolke des Gefühls wie ein Wiesel oder wie ein Kamel aussieht, sondern seine Gefühle wachsen sich, der meisterhaften Vorlage der Natur andächtig nachzeichnend, mit innerer Notwendigkeit zu Bildern

aus, und diese klaren Bilder, die ganz von selbst auf die Welt des Raumes hinweisen, verkörpert er dann wirklich in der Welt des Raumes.

Gerade hier, wo uns alles als Körper, Linie, Fläche, Form und Farbe entgegentritt, thut es doppelt not, uns dieses tiefinnerlichen Charakters aller Kunst bewußt zu bleiben. Gerade hier, wo sich gleichsam das ganze Ich an die Außenwelt verliert, dürfen wir nie vergessen, daß eben diese ganze Außenwelt der Kunst dem Ich entstammt. Oder wozu ahmt die Architektur beim Kirchenbau so gern die Wölbung des Himmels nach? Etwa um einen zweiten steinernen Himmel zu bauen? Oder nicht vielmehr, um das Gefühl des Erhabenen, das beim Anblick des hohen Himmelsgewölbes den anschauenden Künstler durchschauerte, auf den Kirchenbesucher zu übertragen? Oder warum hat die Säule, die den Giebel des Theaters stützt, Sockel und Kapitäl? Und warum ist ihre Umrißlinie geschweift und nicht geradlinig? Doch nur, weil sich der Künstler gleichsam selbst in sie hineinverkrochen hat und durch den Schaub auf den Kopf, den breit aufgestemmten Fuß und den schwellenden Armmuskel die Last des hohen Giebels und die lebendige, allesbesiegende Kraft des Trägers andeuten will. Dadurch allein wird der tote Stoff lebendig, und die Steine beginnen zu reden — sei es die lebendige, natür-

liche Sprache der jeweiligen Volksseele, wie wir sie aus den Bauwerken der Antike, der Gothik, der Renaissance und des Rokkoko heraushören, oder auch ein totes, künstliches Volapük, wie es die meisten Baumeister der Gegenwart lieben.

Anstatt zu jammern, daß heutzutage die Steine ein so buntscheckiges Kauderwälsch sprechen, anstatt mit ebensoviel Tiefsinn wie Gelehrsamkeit aller Welt zu beweisen, daß sich bei dem durch und durch individuellen Charakter unserer modernen Kultur ein neuer Baustil gar nicht bilden könne, thäte man besser, das stille Werden der Dinge liebevoll zu beobachten, die, mächtiger als die Menschen, langsam aber sicher eine neue Blütezeit der Baukunst vorbereiten. Oder woher all das nervöse Hasten, das ewige Suchen *nach* neuen Formen, das ewige Versuchen *in* neuen Formen, das der Gegenwart eigentümlich ist? Wir spüren alle mehr oder minder deutlich, daß die Steinzeit vorüber, daß das Eisen der Herr der Zukunft ist. Wir warten alle auf den Meister, der das Eisen reden lehrt.

Doch verlassen wir die Architektur, in der das lebendige Gefühl des Schaffenden nur sinnbildlich durch den toten Stein schimmert, und wenden wir uns zur Bildhauerei, in der sich das fühlende Ich im eigentlichen Sinne des Wortes verkörpert. Hier, wo wir gleichsam die volle Wirklichkeit betasten können, machen wir gleich zu

Anfang die merkwürdige Entdeckung, daß sich für die Kunst der Umkreis des Lebens um so mehr verengt, je mehr sie vom Sinnenschein der Wirklichkeit an sich zu reißen trachtet. Ich rede hier gar nicht von der Musik, die alle Anschaulichkeit verschmäht und als Ausdruck des reinen Gefühls sogar das Unendliche in Töne bannen kann. Nein, ich denke nur an die Malerei, die dadurch, daß sie auf die Körperlichkeit verzichtet und nur den Flächenschein der Dinge wiedergiebt, einen viel weiteren Horizont umspannt als die Plastik, die sich in der Darstellung des Einzelmenschen so gut wie erschöpft. Aber was diese an Lebensumfang eingebüßt hat, das hat sie an Lebensfülle gewonnen, und dadurch, daß sie die innere Stimmung nicht nur in eine Vorstellung, nicht nur in ein sichtbares Bild, sondern in einen greifbaren Körper verwandelt, bildet sie als die sinnlichste aller Künste den Gegenpol zur Musik, die ganz Gefühl, ganz körperlose Seele ist.

Aber merkwürdig! Während die körperlosen Töne nur zu leicht im Hörer sinnliche Gefühle erregen, wird es der Bildhauerei, deren eigenster Gegenstand der nackte Menschenkörper ist, niemals gelingen, den Betrachter zu sogenannten sündigen Gedanken zu verführen. Warum? Einmal weil nicht das Nackte an und für sich, was sich gewisse allzu eifrige Beschützer der Sittlichkeit schon ihres guten Rufes

halber merken sollten, sondern nur das über das Nackte gelegte Feigenblatt lüstern wirkt, und zweitens, weil der Statue des Bildhauers das sinnliche Element der Farbe fehlt.

Wir haben es also auch hier, wo der künstlerische Gedanke thatsächlich Körper geworden ist, bloß mit einem Sinnenschein zu thun, der durchaus nicht etwa, wie die heute so beliebte Panoramamalerei, dies Widerspiel aller Kunst, darauf berechnet ist, daß man ihn mit der Wirklichkeit verwechsle, sondern der eben als Kunst eine Welt für sich darstellen will. Man würde sich auch sehr täuschen, wenn man etwa in der polychromen Bildhauerei eines Max Klinger einen Versuch erblickte, diesen Sinnenschein-Charakter aller Kunst zu verwischen. Die zarten roten oder blauen Töne, die der große Künstler bei seiner Salome oder Kassandra über den weißen Mamor legt, deuten ja die Farbe nur leise an, und diese Farbe soll nicht etwa, wie bei den angestrichenen Marienbildern, die bei Prozessionen herumgetragen werden, die Beschauer vergessen machen, daß eine steinerne Statue und kein lebendiger Mensch von Fleisch und Blut vor ihm stehe, sondern sie möchte gleichsam dem Steine selbst das zitternde Leben einhauchen.

Man hat die Malerei, um ihr von der Bildhauerei so verschiedenes Wesen mit einem kurzen Worte zu kennzeichnen, vielfach eine weibliche Kunst genannt. Und wenn

es wirklich die Art des Weibes ist, sein Herz auf der Zunge und seine Seele im Gesicht zu tragen, so hinkt der Vergleich weniger als tausend andere. Ist es lediglich der spröde Stoff, dessen sich die eigentliche Plastik bedient, oder ist es die volle Körperlichkeit ihrer Gebilde, die die schöpferische Stimmung und den aus ihr herausgeborenen künstlerischen Gedanken so in sich hineinsaugt, daß der Betrachter gleichsam in dem Stein und in dieser Körperlichkeit untertauchen muß, um zur Seele des Kunstwerkes zu gelangen? Wie dem auch sei, jedenfalls haben alle Gebilde der Plastik, verglichen mit denen der Malerei, etwas Verschlossenes, Herbes, Männliches. Mit der Farbe erst taucht das Leben aus der Tiefe an die Oberfläche, in der Farbe allein zittert es auf und über den Dingen; aus der Farbe lachen uns die frohen und traurigen Gefühle, die einst den schaffenden Künstler bewegten, fast ebenso leibhaftig entgegen, wie sie uns früher aus den Tönen der Maienpfeife entgegenklangen.

Es scheint also in der That, als bestünde zwischen Farben und Tönen eine geheime Verwandtschaft. Oder sollte die Sprache lügen, wenn sie bald von den Farbentönen eines Gemäldes, bald von der Klangfarbe eines Tons redet? Wir haben an einer früheren Stelle die frohen und traurigen Gefühle, die eine jede unserer Vorstellungen begleiten, mit den sogenannten Obertönen ver-

glichen, die, wie jeder Musiker weiß, beim Anschlagen eines jeden Grundtons in ganz bestimmter Zahl und Tonstärke regelmäßig mitklingen. Nun wissen wir aber, daß es gerade die verschiedene Zahl und Stärke dieser Obertöne ist, was dem Grundton die eigentliche Klangfarbe, den verschiedenen Musikinstrumenten ihren besonderen Charakter giebt. Die Obertöne sind also bei der einzelnen Tonempfindung die eigentlichen Träger der sie begleitenden Lust- und Unlustgefühle. Warum reden wir nun gerade da von Klangfarbe, wo diese Obertöne ihre Hand im Spiele haben? Und warum bezeichnen wir mit den Farbentönen die helleren und dunkleren Schattierungen einer und derselben Farbe, die sich gleichsam wie auf einer Tonsklala zwischen den beiden Endpunkten Schwarz und Weiß auf- und abbewegen?

Mögen diese Fragen von den psychophysischen Forschern unter Hinweis auf das Sinnesvikariat so oder so beantwortet werden: sie deuten jedenfalls auf geheime Zusammenhänge zwischen Ton und Farbe. Wie sollten wir uns auch sonst die gleichartigen ästhetischen Wirkungen beider erklären? Erschien unserm Ohr der Ton als der unmittelbarste Ausdruck der künstlerischen Stimmung, so glaubt unser Auge sie in der Farbe zu haschen. Die kühle Objektivität der Plastik ist in der Malerei überwunden; das

fühlende Ich, das sich dort als Seele im Stein versteckt, tanzt hier als Farbe auf der Oberfläche der Dinge; es klingt und singt hier gleichsam in Tönen und flüstert uns die Goetheschen Worte zu: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“ Und dieses Ich hat sich eben dadurch, daß es sich aus den lästigen Fesseln der es einengenden Körperlichkeit befreite und in den farbigen Flächenschein des Auges hinüberrettete, die ganze Welt des Raumes unterworfen. Mensch und Tier, Baum und Strauch, Berg und Thal, Erde, Wasser, Luft und Feuer sind ihm jetzt unterthan, und mittels der Perspektive holt es sich die Wolken und die Sterne vom Himmel und knüpft die fernste Ferne an die ausgestreckte Hand. Hat es damit nicht das ganze All erschöpft?

Nein und dreimal nein. Denn das Leben ist Bewegung. Die Dinge kommen und gehen, verändern sich, werden und sterben. Die Malerei aber muß sie, um sich ihrer zu bemächtigen, wie durch einen Zauber im Raume festbannen; sie muß den zerrinnenden Augenblick zur Ewigkeit gefrieren lassen; sie muß die Bewegung in Ruhe, das Werden ins Sein verwandeln; mit einem Wort: sie muß, um sich den Raum zu unterwerfen, die Zeit preisgeben. Mag sie daher noch so stolz den ganzen Kreis der sichtbaren Schöpfung abschreiten: nicht einmal die

ganze Lebensfülle des Sichtbaren hat sie ausgeschöpft, und für immer verschlossen bleibt ihr das unermeßliche Reich der ewig bewegten Gedanken, die nicht im Raume, sondern nur in der Zeit ihr unsichtbares Wesen treiben. Und dieses unermeßliche Reich der Gedanken ist ja gerade die Heimat des im Raume verirrten Ich.

Ist es da ein Wunder, daß sich das Ich, das ausgezogen war, sich den Dingen einzuverleiben, plötzlich auf sich selber besinnt und sich lächelnd bewußt wird, daß es ja die Dinge, die es bald in der Zeit, bald im Raume, bald im Hörbaren, bald im Tast- und Sichtbaren, bald in Tönen, bald in Körpern, Formen, Linien und Farben gesucht hatte, alle miteinander längst in sich trage und nicht nur sie, nicht nur Raum und Zeit, in der sie sich bewegen, sondern sich selber auch dazu mit allem Denken, Fühlen und Wollen? In den klaren Bildern seiner Vorstellungen stehen sie selbst und die Gedanken und Gefühle, die durch sie ins Leben gerufen werden, sozusagen leibhaft und greifbar vor ihm, und es braucht sie bloß zu nennen, so stehen sie alle miteinander vor jedem, der ihren Namen hört, genau so, wie sie eben jetzt vor ihm gestanden haben.

Die Bibel erzählt, daß Gott der Herr im Paradiese Adam die Tiere vorgeführt habe, damit er ihnen Namen

gebe. Will die alte Sage damit tiefsinnig andeuten, daß der erste Mensch, der sich des lebendigen Wortes bediente, auch der erste Dichter war? Oder was heißt Dichten anderes, als den Dingen Namen geben? In diesem Namengeben liegt ja das ganze Geheimnis der Kunst des Wortes — des Wortes, das, unerschöpflich wie das Bewußtsein, die beiden Unendlichkeiten des Körperlichen und des Geistigen zu umspannen vermag. Anstatt mit dem Meißel mühsam den harten Marmor zu behauen oder mit dem Pinsel langsam Farbe auf Farbe zu tragen, bis der künstlerische Gedanke endlich als Körper oder Körperschein vor den Augen des Betrachters steht, nennt der Dichter bloß die Namen der Dinge. Aber jeder solcher Name — und das ist der geheime Zauber der Sprache und des Sprachkünstlers, der diesen Zauber zu lösen versteht — dient ihm als Meißel und Pinsel und Farbe zugleich, nur daß er sich nicht erst lange draußen im Raume nach einem Marmorblock oder einer Leinwand umsieht, sondern, ohne alle Umwege durch die Sinne, seine Bilder gleich in die Phantasie des Hörers haut und malt. Diese Bilder aber — und darin offenbart sich wieder die schöpferische Allmacht des Wortes, das, wie der Ton, selber ein flüchtiges Kind der Zeit, das ewige Werden wiederspiegelt — sind nicht tote, starre Dinge des Raumes, nicht verzauberte Augenblicke, denen der Künstler

sein: „Verweile doch! Du bist so schön“ zugerufen hat, sondern sie bewegen und verändern sich, leben und sterben vor unseren Augen.

Alles Körperliche hat sich verflüchtigt. Der letzte Rest von Sinnlichkeit ist ausgetilgt, damit alles, alles Sinnenschein werde; aber dieser Sinnenschein selber ist nur ein lustiges Phantasiegewebe. Die Welt hat sich vergeistigt, und nur das tönende Wort, das die Bilder der Dinge von einem Geiste zum andern trägt, erinnert an die abgestreifte Leiblichkeit, aber zugleich an die unartikulierten Töne der Musik, jene unsinnlichsten aller sinnlichen Dinge, in denen die stummen Gefühle zu klingen begannen. Aber jetzt sind es nicht dunkle Gefühle, sondern lichte Gedanken, die von Ohr zu Ohr getragen werden. Und daher klingen sie nicht nur, sondern sie reden. Und wer sie hört, der fühlt das warme Leben der Dinge, sieht deren ganze Farbenpracht, erlebt ihr Entstehen und Vergehen und denkt ihre geheimsten Gedanken. Die Welt wird durchsichtig. Das Leben, das in der Empfindung schlief und in der Stimmung träumte, erwacht zum klaren Bewußtsein seiner selbst. Das Fleisch ist Wort geworden.

Die Welt als Ich.

Als Adam erwacht, erblickt er neben sich die schlummernde Eva. Sein Auge kann sich nicht satt schauen an dem holden Anblick, und sein Herz schwillt empor in Sehnsucht und verlangender Liebe. Und er kann nicht anders, er muß es sich laut vorsagen, wie schön sie ist und wie lieb er sie hat. Und er verkündet es den Tieren des Waldes und ruft es den Wolken und Winden zu, daß das Weib schöner sei als der goldene Abendstern am Himmel und lieblicher dufte als die Rosen des Paradieses.

So wird Adam der erste Lyriker.

Später, nach langen Jahren, als Kain und Abel selber auf die Freite gehen wollen, erzählt ihnen der Vater die ganze Geschichte seiner Liebe, wie er eines Tages in tiefen Schlaf versunken sei und, plötzlich erwachend, im roten Licht der Abendsonne die Männin neben sich erblickt habe, und wie es ihm da heiß und kalt über den Rücken gelaufen sei und ums Herz so froh und bang geworden, und

wie er sie geweckt habe und sie umfangen wollen und sie davon geflohen sei und er ihr nachgelaufen und sie tief im Waldesdunkel eingeholt und in die Arme geschlossen und geküßt habe.

So wird Adam der erste Epiker.

Aber die Kinder geben sich mit dieser Erzählung nicht zufrieden. Sie wollen nicht nur hören, sondern auch sehen. Und sie bitten den Vater so lange und lassen ihm keine Ruhe, bis er ihnen alles, was er ihnen soeben erzählt hat, leibhaftig vormacht, bis er, der Adam von heute, sich in Wort, Gebärden und Mienen in den Adam von damals verstellt und wie ein junger Sausewind seiner Eva nachstürzt, ihr seine Liebe stammelt, und sie küssend an sich zieht.

So wird Adam der erste Dramatiker und — Schauspieler.

Wer über die Grundfragen der Ästhetik schreiben will, sollte zuvor Hegelianer werden. Denn kaum hat er die Feder eingetaucht, so erklingt neben ihm der lustige Dreitakt Ich-Nichtich-Ich, und gern oder ungern müssen die Gedanken darnach tanzen. Was ist die geheime Ursache dieser auffallenden Erscheinung? Etwa nur der allgemeine Charakter unseres Denkens, das sich nach Hegel in lauter Widersprüchen bewegen soll? Oder die besondere Eigen-

art der künstlerischen Thätigkeit, mit der sich hier unser Denken zu beschäftigen hat? Wer unsern früheren Ausführungen aufmerksam gefolgt ist, kann darüber kaum im Zweifel sein. Immer und immer wieder betonten wir als einfache Thatsache der inneren Erfahrung, daß alle Kunst zunächst lediglich die Entäußerung einer Stimmung sei. Was heißt das aber anderes, als daß während des künstlerischen Schaffens etwas, das vorher in der Seele des Künstlers steckte, hinaustritt in die Welt der Sinne, daß die frohen und traurigen Gefühle, die ihn eben noch bewegten, Töne, Linien, Formen, Gestalten, Worte, kurz gesagt, hörbare, sichtbare, greifbare Dinge werden, daß sich, gelehrt gesprochen, das künstlerische Ich im Kunstwerk objektiviert? Wir können also die Kunst anfassen, wo und wie wir immer wollen, überall stoßen wir auf die beiden entgegengesetzten Pole Ich und Nicht-Ich, zwischen denen sich alles Kunstschaffen und alles Kunstgenießen hin- und herbewegt. Ist es da ein Wunder, daß auch unser Denken über die Kunst immer und ewig zwischen diesen beiden Polen hin- und herpendelt?

Nicht weniger als dreimal schon konnten wir den seltsamen Kreislauf, der vom Ich ausgeht und wieder ins Ich einmündet, in immer neuer Form beobachten, und jetzt, da wir die verschiedenen Dichtungsarten ins Auge fassen,

scheint sich wieder alles nach derselben Weise zu drehen. Erst sahen wir, wie sich aus der dumpfen Empfindung bei erwachendem Bewußtsein allmählich die Dinge loslösten, die der Erkennende vergeblich zu erhaschen suchte, bis sie wie von selber als frohe und traurige Gefühle in die Seele des Anschauenden zurückkehrten. Dann sahen wir, wie sich dem schaffenden Künstler diese frohen und traurigen Gefühle in Töne, Bilder und Worte verwandelten, um sich im Beschauer und Hörer wieder in Stimmungen aufzulösen. Dann sahen wir, als wir die drei großen Schwesterkünste mit einander verglichen, wie sich das Gefühl, das sich in den Tönen der Musik rein und voll ausgeklungen hatte, in der Bildhauer- und Malerwerkstatt in die Körpergestalt und die Farbe der Dinge kleidete, um schließlich in der Dichtung wieder Wort und Gedanke zu werden. Und jetzt endlich, da wir den Geheimnissen der Kunst des Wortes nachspüren, sehen wir mit Staunen, wie das Ich, das im Bereiche des Gedankens Alleinherrscher geworden ist, nach demselben Dreitakte mit sich selber Fangball spielt.

Erst eifert es gleichsam dem Musiker nach und bedient sich des Wortes nur zum Ausdruck seiner Gefühle, aber freilich mit dem kleinen Unterschied, daß es sie, weil es jetzt eben nicht in Tönen klingt, sondern in artikulierten

Worten redet, in klare Bilder und Gedanken verwandelt. Dann aber sucht es den Bildhauer und den Maler zu übertrumpfen, indem es mit seinem Worten den Menschen mitsamt der ganzen Außenwelt, die es ja auch als Empfindung und Vorstellung in sich trägt, in ewig wechselnden und bewegten Bildern dem Hörer auf die weiße Leinwand der Phantasie zaubert. Und endlich wird es — könnte man das, was man ist, erst werden, so würde ich einfach sagen: zum Dichter — aber nicht nur, um die Innerlichkeit der Musik mit der Anschaulichkeit der bildenden Kunst zu vereinigen — das hat es ja schon längst als Lyriker und Epiker gethan —, sondern um die ganze Welt in lauter Ich aufzulösen oder, was das nämliche ist, um sich selber in den handelnden und leitenden Menschen des Dramas auszuleben. Und jetzt erst, da alle Objektivität ausgemerzt, der letzte Rest von Todesstarrheit hinweggetilgt und alles Ich und Leben geworden ist, darf sich der Dichter in Wahrheit rühmen, daß er lebendige Menschen geschaffen habe.

Oder warum jubeln Adams Kinder ihrem Vater zu, wenn er ihnen den jungen Adam vorspielt? Etwa weil sie durch sein Spiel die große Neuigkeit erfahren, daß er einst der Mutter Eva eine Liebeserklärung machte und die Fliehende haschte und küßte? Nein, denn das alles wissen sie ja schon aus der Geschichte, die der Vater ihnen zuvor

erzählt hat. Oder weil sie dabei des Liebenden Liebesgefühle und Liebesgedanken, das verborgene Schmachten, Schwärmen und Sehnen des jungen Herzens belauschen können? Nein, denn was sie hier davon zu hören bekommen, ist kaum der tausendste Teil dessen, was während des ganzen Vorganges stumm in des jungen Mannes Brust auf- und niederwogen mußte.

Aber wo steckt denn sonst das Geheimnis dieses erstaunlichen Erfolges? Woher jetzt auf einmal die überwältigende Wirkung des gesprochenen Wortes, das zuvor, als der Vater die Geschichte erzählte, in der Seele des Hörers nur einen leisen Wellenschlag erregte? Warum strahlen jetzt die Augen und pochen die Herzen derselben Leute, die noch eben die Erzählung des nämlichen Vorganges mit stillem, ruhigem Behagen anhörten? Einzig und allein darum, weil jetzt der junge Adam, von denen ihnen der Vater vorher nur erzählt hatte, leibhaftig vor sie tritt und als gegenwärtiger, lebendiger Mensch von Fleisch und Blut vor ihren Augen steht und geht, redet und schweigt, umarmt und küßt. Was in der Erzählung nur ein Phantasiebild war, hier ist es auf einmal greifbare Wirklichkeit geworden. Was noch eben der bloßen Erinnerung, dem Traumbilde eines Fernen, Abwesenden ähnelte, jetzt ist es die sinnliche Wahrnehmung eines Gegenwärtigen.

Mit andern Worten: nur durch die leibhaftige Gegenständlichkeit der handelnden Personen erhält das Drama den unvergleichlichen Reiz des gegenwärtigen Geschehens in Raum und Zeit, den vollen Zauber des wirklichen Lebens.

Aber bewegen wir uns nicht in lauter Widersprüchen? Noch eben behaupteten wir, daß sich in der Dichtung die ganze Welt vergeistigt habe, noch eben rühmten wir vom Drama, daß es die ganze Welt in lauter Ich auflöse, und jetzt auf einmal sprachen wir von der leibhaftigen Gegenständlichkeit der handelnden Personen und dem vollen Zauber des wirklichen Lebens. Ist das nicht der bare Widersinn? Oder ist eine vergeistigte Welt noch volle Wirklichkeit? Ist das Ich eine leibhaftige Gegenständlichkeit?

Gewiß nicht. Aber wer weiß? Vielleicht liegt diesem Verzicht auf alle Körperlichkeit, ja auf allen Sinnenschein, der dem Drama als Dichtung eigen ist, vielleicht liegt dieser Flucht in das Denkende, fühlende, wollende Ich, in der sich der dramatische Dichter gefällt, gerade die geheime Absicht zu Grunde, diese Körperlichkeit, von der selbst die bildenden Künste nur einen schwachen Widerschein geben, auf anderem Wege ganz für sich zu erobern, — die Absicht, das denkende, fühlende, wollende Ich, das der

Dichter geschaffen hat, durch einen andern Künstler thatsächlich in lebendiges Fleisch und Blut verwandeln und es thatsächlich in den Raum, mitten unter die Dinge der Wirklichkeit hineinstellen zu lassen. Oder warum vermeidet das dichterische Wort, das in der erzählenden Dichtung des Menschen äußere Erscheinung und der Dinge Gestalt, Form und Farbe wenigstens flüchtig andeutet, im Drama so peinlich jede Darstellung dieser Äußerlichkeiten? Doch nur weil der Dichter von vornherein beschlossen hat, zwei andere Künste, die dieser Aufgabe besser gewachsen sind, seinen höheren dramatischen Zwecken dienstbar zu machen.

Ich habe den Adam, der den Kindern sein Liebeswerben um Eva vorspielt, den ersten Dramatiker und — Schauspieler genannt. Und ich habe nicht ohne tiefere Absicht gerade dieses Beispiel gewählt, um an ihm das Wesen des Dramas zu veranschaulichen. Denn in der That sind dramatische Dichtkunst und Schauspielkunst, die wir heute, als wäre das etwas Selbstverständliches, so scharf auseinanderzuhalten pflegen, ursprünglich aufs innigste verwachsen. Wie wäre das auch anders möglich bei zwei Schwesterkünsten, die, beide dem gemeinsamen Zwecke der Menschendarstellung dienend, so aufeinander angewiesen sind, daß die eine ohne die andere gar nicht gedacht werden kann? Oder wie käme der dramatische Dichter dazu,

lebendige Seelen, denen der Körper, redende, handelnde Geister, denen Hand und Zunge fehlt, in die Welt zu setzen, wenn er nicht des schönen Glaubens lebte, daß der Schauspieler sich dieser armen Seelen und Geister erbarmen und ihnen seinen lebendigen Körper zur Verfügung stellen würde? Und was sollte gar der Schauspieler mit seiner ganzen Sprach- und Gebärdenkunst anfangen, wenn ihm der Dichter nicht sagte, was er zu sprechen, zu denken und zu fühlen habe?

Es ist daher kein Zufall, daß überall, wo uns in der Geschichte die ersten rohen Anfänge der dramatischen Dichtung entgegentreten, Dichter und Schauspieler in einer Person vereinigt sind. So im alten Griechenland. Und zwar nicht etwa bloß bei der Aufführung der aus der Musik des Dionysoskultus herausgewachsenen Göttermonodramen, in denen wir die ersten Keime der griechischen Tragödie zu erblicken haben, jener hellenischen Oratorien, in denen zwischen den Chorgesängen zu Ehren des Gottes ein solcher Dichterschauspieler vortritt, um in Form eines Recitativs die heilige Geschichte zu erzählen. Nein, auch bei den bäurischen Possen des Erntefestes, jenen Urahnen der attischen Komödie, in denen sich lustige Spaßvögel über die kleinen Sünden und Schwächen des lieben Nächsten lustig machten. Freilich mußte man sich hier, wo bereits

mehrere Darsteller zugleich auftraten, zuvor über den allgemeinen Verlauf des scenischen Vorganges verständigen; aber war dies einmal geschehen, so dichtete jeder Schauspieler, so gut es eben ging, seine Rolle aus dem Stegreif. Und dies idyllische Verhältnis blieb so lange ungestört, als die Improvisation die Muse des Thespiskarrens war. Ja, noch viel später, in der klassischen Zeit, als das Kunstdrama längst der Stegreifdichtung ein Ende gemacht hatte, wurde die Erinnerung an die ursprüngliche Einheit von Dichter und Schauspieler wenigstens dadurch lebendig erhalten, daß der Dichter bei der Aufführung seiner eigenen Stücke nicht nur die Regie führte, sondern auch fast immer die Hauptrolle spielte.

Die Geschichte bestätigt hier lediglich, was uns das logische Denken schon längst gesagt hat: Dramatische Dichtung und Schauspielkunst sind nicht von einander zu trennen. Ich meine damit nicht etwa, daß sich die beiden Künste der Menschendarstellung wieder verschmelzen sollten; nein, von dem Augenblick an, wo das eigentliche Drama geboren wurde, war die Arbeitsteilung zwischen dem Dichter, der nur einer sein konnte, und den Schauspielern, deren das Drama mehrere nötig hatte, eine Notwendigkeit. Aber trotz dieser äußerlichen Trennung kann der dramatische Dichter den Schauspieler nun und nimmermehr entbehren.

Die ganze dramatische Form hat ja gar keinen Sinn, wenn man von der Aufführung auf der Bühne ganz und gar absieht. Oder wie käme ein Dichter, der die Bildkraft des Wortes genügend kennt, auf den absonderlichen Gedanken, seine Menschen aller Körperlichkeit zu entkleiden und sie dabei doch stets von ihren Augen, Armen und Beinen reden zu lassen?

Aber man kann sich ja beim Lesen eines Dramas die Aufführung einfach dazudenken? Gewiß. Aber wie wenige Menschen giebt es, die eine so starke Einbildungskraft besitzen, daß sie sich beim bloßen Lesen auch nur von den einfachsten Bühnenvorgängen ein klares Bild machen können! Und hat der Dichter etwa die dramatische Form gewählt, um uns die Vorstellung der von ihm dargestellten oder, besser gesagt, angedeuteten Vorgänge zu erschweren? Ich glaube doch das Gegenteil. Man mag daher die Sache drehen und wenden, wie man will: ein Drama, das nicht aufgeführt wird, hat seinen eigentlichsten Zweck verfehlt. Und das sogenannte Buchdrama, das überhaupt geschrieben wurde, um nicht aufgeführt zu werden, ähnelt, wenn es wirklich ein Kunstwerk ist, einem unvollendeten gothischen Dome, dem die volle architektonische Wirkung versagt bleibt, weil ihm die Pyramide fehlt. Es wird wohl niemand sagen, der Baumeister habe sehr wohl daran gethan, den

Turm nicht bis zur Spitze auszubauen, weil sich ja jeder, der dessen übrigen Formen aufmerksam betrachte, das Fehlende von selber dazu denken könne. Gewiß giebt es Musiker genug, die schon beim Lesen einer Partitur die verschiedenen Orchesterstimmen erklingen hören. Aber wird deshalb ein einziger von ihnen behaupten, die Partitur sei zum Lesen geschrieben und nicht, damit sie vom Orchester gespielt werde?

Es bleibt also dabei: Das Drama ist für die Bühne geschaffen und nur für die Bühne. Die nackten Seelen des Dichters schreien ja, wenn ich so sagen darf, nach dem Körper des Schauspielers. Aber nicht nur nach ihm, sondern auch nach all den toten Dingen, die sie, wie sie uns zu verstehen geben, um sich sehen, hören und betasten, nach den Straßen, Gärten und Wäldern, den Sälen und Zimmern, in denen sie hin- und herspazieren, nach den Thüren, durch die sie aus- und eingehen, nach den Fenstern, durch die sie hinausblicken, nach den Bergen, Flüssen und Seen, die sie in der Ferne schauen, nach den Stühlen, Sofas und Tischen, auf und an denen sie sitzen, nach den Spazierstöcken, Zigarren und Fächern, die sie in der Hand halten, nach den Schwertern, Dolchen und Pistolen, mit denen sie sich morden, — den Orgelton und Glockenklang, dem sie lauschen, den Blitz und Donner, der sie schreckt,

ja nicht zu vergessen. Das alles muß leibhaftig vor uns stehen, das alles müssen wir mit unseren Augen sehen und mit unseren Ohren hören, wenn wir die Vorgänge des Dramas begreifen wollen.

Oder woher sollen wir sonst wissen, daß alle diese Dinge, aus denen sich ja erst das ganze scenische Weltbild zusammensetzt, überhaupt da sind? Der Dichter selbst darf sie schon deshalb nicht veranschaulichen, weil er als Dichter im Drama überhaupt nichts zu sagen hat. Die Personen des Dramas aber, in die er seine Dichterpersönlichkeit gleichsam aufgelöst hat, reden von all diesen Äußerlichkeiten entweder gar nicht oder nur in stummen Fingerzeigen oder mehr oder weniger unklaren Andeutungen, wie man eben von etwas Gegenwärtigem, das jeder gleichsam vor der Nase hat, zu reden pflegt. Wären im Buchdrama ihren Worten nicht in Klammern die erläuternden Regiebemerkungen beigedruckt (und diese wird wohl kein Vernünftiger für einen Bestandteil des Dramas halten!): ich glaube, sogar der phantasiereichste Kopf wäre beim bloßen Lesen der Dichtung oft in Verlegenheit, sollte er uns in jedem Augenblick klipp und klar sagen, was jetzt eben auf der Bühne vor sich gehe.

Was folgt daraus? Daß das Drama, als Dichtung von außen betrachtet, kein selbständiges Leben hat, ja, daß

die Worte, deren sich der Dichter im Drama bedient — wohlgemerkt: herausgeschält aus den sie erläuternden Regiebemerkungen, die uns ja auch erst verraten, wer die Personen des Dramas sind, und welche Person jeweils die Dichterworte zu sprechen hat — daß diese Worte an und für sich geradezu unverständlich sind. Erst wenn wir uns den Schauspieler und die Bühnendekoration dazu denken, geht uns dieser Worte geheimer Sinn auf; erst jetzt beginnen sie uns das, was der Dichter in sie hineinlegte, zu offenbaren, aber jetzt auch mit einer zwingenden Gewalt, wie wir sie sonst von keinem Dichterworte erfahren.

Wie haben wir uns das zu erklären? Ganz einfach aus der Arbeitsteilung zwischen Dichter, Schauspieler und Bühnendekorateur. Der Dichter überträgt im Drama die Darstellung der ganzen objektiven Welt, die er mit seinen Worten ja doch nur gleichsam vorübergehend andeuten, aber niemals auch nur malen, geschweige denn verkörpern kann, dem Schauspieler, dem Bühnendekorateur und dem Maschinisten. Der Dekorateur liefert ihm zu seinem Stück die ganzen toten und, soweit in seinen Kräften steht, auch die lebendigen Dinge, die verlangt werden, sei es nun in ihrer vollen Körperlichkeit, wie Wände, Thüren, Stühle, Schränke, Pistolen, Kanarienvögel und so weiter, so namentlich alles, was der Schauspieler mit den Händen zu fassen,

dessen er sich wie im wirklichen Leben zu bedienen hat, oder als ein Gemisch von Plastik und malerischem Flächenschein, wie das bei den Prospekten, Kulissen und Soffiten der Fall ist, die unserem Auge das ja auch im wirklichen Leben nur geschaute Landschaftsbild vorspiegeln. Der Theatermaschinist aber belebt diese tote Landschaft durch allerlei Licht- und Schalleffekte, die uns die atmosphärischen Vorgänge, wie Sonnenschein und Regen, Wind und Sturm, Blitz und Donner in ihrer zeitlichen Abfolge, ihrem Werden und Sterben, ihrem Kommen und Gehen für Auge und Ohr zugleich vortäuschen. Der Schauspieler endlich stellt den lebendigen Seelen des Dichters seinen lebendigen Körper zur Verfügung — einen Körper, der den beständigen Wechsel der Gedanken und Gefühle, die sich in des Dichters Worten offenbaren, in den Bewegungen seiner Glieder wiederspiegelt.

Dieser lebendige Körper des Schauspielers, unterstützt von der durch allerlei Licht- und Schalleffekte belebten malerischen Plastik des Bühnendekorateurs, dieses einheitliche Gemenge von Schein und Wirklichkeit, diese der Kunst unterthänige Natur und der Natur einverleibte Kunst, gehört eben zu den Worten des Dichters, wie zu jedem Wort, das wir sprechen, unser Leib gehört. Ohne diesen lebendigen Körper sind des Dramatikers schönste Worte

leere, wirre Töne, arme, verlorene Seelen, fahle, ruhelose Gespenster. Jetzt aber, da der Schauspieler sie spricht und — lebt, wird des Dramatikers kühner Dichtertraum mitsamt seinem seltsamen doppelten Traumbewußtsein volle Wirklichkeit, und der Dichter darf von sich sagen: „Ich höre und sehe mich dort reden und handeln, als wäre ich ein anderer, und ich weiß doch, daß, der dort redet und handelt, ich selber bin. Mein Ich hat sich objektiviert, ohne seine Ichheit abzustreifen. Ich habe thatsächlich Menschen erschaffen."

So löst sich denn der scheinbar unlösliche Widerspruch, der uns noch eben quälte, ganz von selber. Gerade weil der dramatische Dichter die ungewohnte Last alles Körperlichen, die ihn zu erdrücken drohte, von seinen Schultern abgewälzt hat, kann er sich seinem eigensten Berufe, dem Seelenerschaffen, um so ungestörter hingeben. Und gerade weil er die frohe Zuversicht hat, daß jede Seele, die er erschafft, auch ihren Körper zum Unterschlupf finden werde, braucht er sich wegen des Körpers auch nicht weiter den Kopf zu zerbrechen, sondern kann seine Seelen gerade so reden lassen, als wenn sie bereits in dem zu ihnen passenden Körper steckten.

Nicht etwa, daß er sich körperlose Seelen und Geister ohne Leib erdächte. Nein, der Dramatiker ist nichts weniger

als Spiritist. Sein schöpferischer Gedanke sieht, auch wenn er sich in die Dunkelkammer der Phantasie einsperrt, nur ganze Menschen von Fleisch und Bein, mit Haut und Haaren, — ja, sogar in Hemd und Hosen, mit Rock und Schuh, wie sie stehn und gehn, sitzen und liegen, essen und trinken, sich umarmen und sich töten. Aber wenn er daran geht, dies bewegte, lebendige Gedankenbild in die Wirklichkeit umzusetzen, braucht er sich um all jenes körperliche Drum und Dran gar nicht weiter zu kümmern. Nur auf die Seele hat er zu achten — aber, wohlverstanden, auch wieder nicht auf alles, was sie still für sich denkt und wünscht und hofft und fürchtet, wie wohl ihm das alles klar bewußt sein muß, sondern bloß auf das, was sie davon mit Hülfe des Körpers durch Kehlkopf und Zunge offenbart, mit einem Wort: was sie redet und spricht, stammelt, schluchzt und schreit. Denn er hat ja nicht, wie der lyrische Dichter, die Absicht, die verborgenen Gedanken und Gefühle einer Seele zu verraten, sondern er will einen ganzen lebendigen Menschen schaffen, und zwar genau so, wie er ihn handelnd oder leidend in seiner Phantasie erblickt hat. Und für diesen Menschen, um dessen Körper er sich hier scheinbar gar nicht weiter kümmert, braucht er nur das bißchen Seele, was ihm in Worten über die Lippen tritt. Aber aus diesem bißchen

Seele, das dem lebendigen Menschen in Worten über die Lippen tritt, soll man die ganze Seele, wie sie drinnen kocht und brodelt, heraushören!

Da aber diese Seele nur in diesen Körper paßt, könnten vielleicht Leute mit feinerem Gehör beim Anhören solcher Seelenoffenbarungen sogar vom Körper des Sprechenden etwas erlauschen. Ja, vielleicht mehr als nur etwas. Denn alle Zustände unseres Körpers spiegeln sich ja jeden Augenblick in unseren Lust- und Unlustgefühlen, bald so stark, daß sie sich bis ins Bewußtsein vordrängen und zu klaren Vorstellungen, ja mitunter gar zu Worten ausgestalten, bald weniger heftig, so daß sie uns nicht bewußt werden, aber doch, ohne den Inhalt unserer Vorstellungen und Worte zu bilden, unsere ganze Sprechweise beeinflussen, und zwar nicht nur den Ton der Rede, sondern auch, wenn ich so sagen darf, die plastische Gestalt des Wortes selbst, die Silben- und Satzfügung. Und so dürfen wir, ein geflügeltes Wort, das die Laune eines glücklichen Augenblicks einem geistreichen Franzosen eingab, vertiefend und zu einer anthropologischen Wahrheit ersten Ranges umstempelnd, mit viel größerem Rechte sagen: Le style c'est l'homme — im gesprochenen Worte offenbart sich der ganze Mensch.

Enschleiert sich uns hier endlich das Geheimnis aller

dramatischen Kunst? Aristoteles sieht im menschlichen Körper nichts als die Verwirklichung der Seele, die Materialisten erklären umgekehrt alles Geistige für eine Funktion der Materie, und die moderne Erkenntnistheorie, die beide Ansichten als den Thatsachen der äußeren und inneren Erfahrung zuwiderlaufend verwirft, ahnt in Bewußtsein und Materie lediglich zwei verschiedene Erscheinungsweisen eines und desselben unbekannten X. Aber so verschieden auch die Denker die Beziehungen zwischen unserem geistigen und körperlichen Sein erklären mögen: an der Thatsache des geheimnisvollen Ineinanders selbst hat noch keiner zu zweifeln gewagt. Der Mensch eine geistig körperliche Zweieinigkeit — das ist aller Philosophenweisheit Anfang und Ende. Wer offenbart sich aber diese Zweieinigkeit verblüffender als in der menschlichen Rede, in der sich Leib und Seele gleichsam küssen? Oder ist das lebendige Wort des lebendigen Menschen nicht zugleich eine Verwirklichung von Gefühlen und Gedanken und eine Funktion der Lunge, des Kehlkopfes und des Gaumens? Was hat also der Dichter, der *ganze* Menschen schaffen will, anderes zu thun, als lebendige Worte zu gestalten — Worte, wie sie eben in Freud oder Leid, im Glück oder Unglück der lebendige Mensch selber spricht? Durch die lebendigen Worte eines

Sprechenden den Sprechenden selber, wie er leibt und lebt, vor die Phantasie des Hörers hinzaubern, das ist die durchgeistigte Kunst des dramatischen Dichters.

Aber wie ist das möglich? Nur durch die geheimnisvolle Doppelrolle, die das Wort im Drama spielt. Wenn der Lyriker seine Gefühle und Gedanken, wenn der erzählende Dichter die inneren und äußeren Erlebnisse eines Menschen veranschaulichen will, so bedienen sich beide des Wortes, wie sich der Maler des Pinsels und der Farbe bedient. Das Wort ist in ihnen lediglich ein Werkzeug, mit dem sie ihre Bilder auf die Phantasie des Hörers malen. Aber gerade weil das Wort nur ihr Werkzeug ist, suchen sie alle seine verborgenen Fähigkeiten ans Licht zu ziehen und seine künstlerische Leistungsfähigkeit so viel als möglich zu steigern. Sie ruhen und rasten nicht, bis sie alles Anschauliche und Seelische, was in einem Worte steckt, herausgeklopft, bis sie alle Bildkraft der Sprache ausgeschöpft haben. Mit anderen Worten: Die eigenartige Schönheit des dichterischen Ausdrucks ist dem lyrischen und dem epischen Dichter das oberste Gesetz.

Aber auch nur dem lyrischen und epischen Dichter. Wohl haben leichtfertige Kritiker und Ästhetiker dieses Gesetz von der Lyrik und von der erzählenden Dichtung, wo es auch nur für die rein lyrischen und epischen Stellen,

nicht etwa für den eingestreuten Dialog unbedingte Geltung hat, ohne weiteres auf das Drama übertragen und damit ein für allemal den groben Unfug sanktioniert, der bis heute mit dem Schlagwort Idealismus getrieben wird. Nur schade, daß die gelehrten Herren dabei ganz vergessen haben, daß das Wort des Dramas ein rätselhaftes, zwiespältiges Doppelwesen ist, das nur in seiner äußeren Erscheinung der schlichten lyrisch-epischen Schwester gleicht.

Um uns das klar zu machen, genügen ein paar kurze Fragen, die jedermann ohne langes Nachdenken beantworten kann. Zunächst: Was will der dramatische Dichter? Menschen darstellen. Womit will er Menschen darstellen? Mit Worten. Aber dann thut er ja nichts anderes, als was der erzählende Dichter auch thut? Nein. Denn wenn wir genauer zusehen, stellt der Dramatiker die Menschen selber ja gar nicht dar, sondern nur die Worte, die sie sprechen. Was stellt also der Dramatiker dar? Worte. Und womit stellt er sie dar? Mit Worten. Und die Worte, die er darstellt, sind eben die Worte, mit denen er darstellt.

Was heißt das? Das Wort ist dem Dramatiker nicht nur Darstellungsmittel, sondern auch Objekt der Darstellung oder, um die Dichtkunst noch einmal mit der Malerei zu vergleichen, das Wort ist im Drama farbengetränkter Pinsel und Modell zugleich. Als Modell will

es peinlich genau beobachtet, mit all seinen Formen und Farben, Lichtern und Schatten, mit all seinen heimlichen Reizen, aber auch mit allen Fehlern und Mängeln, Runzeln und Falten nachgebildet sein. Als farbengetränkter Pinsel, der Menschen malt, sucht es die Unzulänglichkeit der Malerei zur vollen Wiedergabe der Wirklichkeit durch alle Künste der Perspektive und die blendende Pracht der Farbe zu verbergen und alle geheimen Tugenden und besonderen Vorzüge der malerischen Auffassung der Welt ins hellste Licht zu stellen. Oder unbildlich gesprochen: Sofern das Wort des Dramas nur den sprechenden Menschen darstellt, hat es die gesprochene Rede des wirklichens Lebens so getreu wie möglich, in ihrer ganzen urwüchsigen Bildkraft, ihrer plumpen Unbeholfenheit, ihrem rührenden Unvermögen, mit all ihren Stockungen und Verrenkungen wiederzugeben. Sofern es aber den sprechenden Menschen darstellt, muß es, gerade um den Schein der Wirklichkeit zu wahren, die Wirklichkeit selber preisgeben. Als Objekt der dichterischen Darstellung muß also das Wort des Dramas streng naturalistisch sein. Als Darstellungsmittel dagegen muß es stilisiert werden.

Oder wie wäre sonst überhaupt ein Drama denkbar? Um den Charakter eines Menschen ausschließlich durch die Worte, die der Mensch spricht, sinnlich zu veranschaulichen,

muß der Dichter für's erste seine Menschen gar vieles laut sagen lassen, was sie in Wirklichkeit eigentlich nur zu denken und zu fühlen brauchten. Und zwar thut er dies immer und unter allen Umständen, ganz gleichgültig ob er sich zu diesem Zweck, wie das die ältere dramatische Dichtung mit Vorliebe that, des oft sehr unnatürlichen Monologes und des leidigen Beiseitesprechens oder, wie die Modernen, feinerer, organischer, ächt dramatischer Kunstmittel bedient. Außerdem aber duldet der dramatische Dichter, der die getrennten Vorgänge der Wirklichkeit nach eigener Perspektive zeitlich zusammenrückt, die leichtsinnige Wortverschwendung, der im täglichen Leben auch die wortkargsten Menschen huldigen, im Drama um keinen Preis. Die zahllosen Wiederholungen derselben Worte und Wendungen fallen weg, der menschliche Redeschwall schrumpft zu einer lakonischen Zeichensprache zusammen, der Cicero des Lebens wird zum dramatischen Tacitus. Aber das alles wird so heimlich und hinterlistig bewerkstelligt, daß der Zuhörer gar nichts davon merkt und den Silbensparer des Dramas für einen gewöhnlichen Schwätzer hält.

Die Menschen im Drama reden also teils mehr, teils weniger als die Menschen des wirklichen Lebens — mehr, weil sie in den Worten, die sie sprechen, ihre ganze Seele

abspiegeln sollen, weniger, weil es die Gesetze der dramatischen Perspektive verlangen. Und doch soll das Wort des Dramas, weil es das Wort eines sprechenden Menschen darstellt, streng naturalistisch sein! Wie löst sich dieser offenbare Widerspruch? Ganz einfach dadurch, daß sich dieses naturalistische Wort ganz von selber nach den Zwecken der Menschendarstellung und den Gesetzen der dramatischen Perspektive umgestaltet. Die Sprache des Dramas ist daher niemals phonographische Wiedergabe der gesprochenen Wirklichkeit, sondern immer künstlerische Stilisierung der natürlichen menschlichen Rede. Und zwar ist sie dies in viel umfassenderen Sinn als zum Beispiel der in die Erzählung eingestreute Romandialog. Denn während dieser schon durch den epischen Rahmen den festen Halt und die künstlerische Fassung erhält, muß im Drama das menschliche Wort gleichsam auf eigenen Füßen stehn; denn aus ihm heraus soll ganz von selber vor unsern staunenden Augen der Mensch erwachsen, der es redet.

Das Wort im Drama — wer dürfte sich rühmen, seine Tiefen ausgeschöpft zu haben? Nur soviel wissen wir: in der Hand des Menschenschöpfers, der sich Dichter nennt, ist es alles in allem: Pinsel und Farbe, Modell und Vorlage, ja das vollendete Bild selber. Wer könnte dies Ineinander von Was und Wie, von Mittel und Zweck

entwirren? Nur leise ahnend tasten wir an die dunklen Geheimnisse des Kunstwerdens und fühlen halbträumend, daß das Werkzeug der Menschendarstellung zum Menschen selber werden muß, damit das Ich des Künstlers in einem andern Ich als Ich zu reden vermag

Aber ist nicht eine jede einzelne dramatische Rolle eine Ichwerdung des Dichters? Ja, was ist das Drama selbst, wenn nicht ein fortgesetztes, immer wiederholtes Ichwerden des Dichters, ein beständiges An- und Ausziehen anderer Seelen und Leiber, eine fortwährende Seelenverwandlung und Seelenwanderung?

Ich habe allerdings vorher, als ich vom Schauspieler und vom Dichter sprach, die Sache anders dargestellt. Ich ließ den schaffenden Dichter einen Menschen hernehmen, wie ihn der Schauspieler auf die Bühne stellt; ich zeigte, wie der Dichter diesem Menschen erst sorgfältig den Leib auszog und nur die Seele in der Hand behielt, aber nicht einmal die ganze Seele, sondern nur die spärlichen Seelenfragmente, die er zufällig aus den Worten des Schauspielers herausschälen konnte; und ich ließ zu guter Letzt den Dichter sogar diese Worte selber peinlich genau nachsprechen und auf diese Weise — Menschen schaffen. Aber das alles that ich doch nicht etwa, weil ich mir das Dichten selbst so lächerlich handwerksmäßig vorgestellt hätte, sondern

lediglich, um mir selber alle äußerlichen Eigentümlichkeiten und Besonderheiten der dramatischen Dichtung, die man nur zu gern für bedeutungslos und selbstverständlich hält, in ihrer inneren Bedeutung vor das Bewußtsein zu bringen. Nur deshalb betrachtete ich das Drama von außen, wie man etwa ein Haus betrachtet, um aus den Bauformen Zweck und Sinn des Baues zu erraten; nur deshalb löste ich das dramatische Wort, so wie ich es geschrieben fand, sorgfältig von den Lippen dessen, der es sprach, und freute mich gewissermaßen darüber, daß es jetzt nur ein toter Buchstabe sei, der ohne Schauspieler und Bühne gar nichts anfangen könne.

Aber seltsam! Nun, da ich das Dichterwort so ganz vereinsamt, nackt und bloß vor mich hingestellt hatte, begann es plötzlich vor meinen Augen zu leben und zu wachsen, und mit einem Male sah ich mit Staunen, daß es gar kein Wort mehr, sondern der lebendige Mensch selber war, der vor mir stand. Wie sollte ich mir dies Wunder erklären? Etwa dadurch, daß ich das Wort noch einmal auseinanderpflückte, wie Kinder eine schöne Blume zu zerpflücken pflegen? Nein, ich mußte über mich selbst lächeln, wenn ich daran dachte, daß ich den Schauspieler und den Bühnendekorateur herbeigerufen hatte, um das Lebendige, das ich für tot hielt, vom Tode zu erwecken! Was sollte

all dies thörichte Beginnen. Das Leben des Lebendigen kann ja nicht von außen angeschaut, sondern nur von innen erlebt werden. Um die Menschwerdung des Wortes zu begreifen, müssen wir in die Seele des Dichters hineintauchen, der das Wort zum erstenmal gesprochen hat.

Das Drama ist so wenig, wie jedes andere Kunstwerk, eine äußerliche Nachahmung der Wirklichkeit. Der dramatische Dichter setzt seine Menschen nicht kümmerlich aus Wortseelenfetzen zusammen, sondern gestaltet sie aus einem Guß von innen heraus. Auch sie sind Kinder der Künstlerseele, herausgeboren aus einer Stimmung, und die vermeintliche Nachahmung der Wirklichkeit ist nichts anderes als die mühevolle Gedankenarbeit, eben diese Stimmung ganz und gar in Wirklichkeit aufzulösen. Aber während der erzählende Dichter beim Menschenschaffen seine Geschöpfe vor sich hinstellt und gleichsam kritisch betrachtet, springt der Dramatiker, wenn ich so sagen darf, in den Menschen, den er schaffen will, hinein, um von innen heraus, mit dessen Augen die Welt zu betrachten und mit dessen Seele zu lieben und zu hassen. Man braucht gerade kein Dichter zu sein, um diesen rätselhaften, psychologischen Vorgang, in dem sich unser Ich willkürlich spaltet und sich von der Phantasie in ein fremdes Ich hineintragen läßt, aus eigener Erfahrung zu kennen. Wir alle üben im täglichen Leben

fast Stunde für Stunde diese dramatische Kunst, ohne uns ihrer bewußt zu werden. Und auch die künstlerische Verwertung dieses Phantasiespiels ist nicht des Dramatikers ausschließliches Eigentum. Oder wie sollte sonst der Lyriker anderer Menschen Gedanken und Gefühle schildern? Und was thut der erzählende Dichter, wenn er seine Menschen reden läßt? Allein, diese schüchternen, dramatischen Anwandlungen, denen der Dichter gleichsam unbewußt erliegt, machen ein Lied oder gar eine Erzählung noch lange nicht zum Drama. Denn der Epiker verhehlt uns keinen Augenblick, daß seine Personen nur sprechen, weil er sie sprechen läßt, und der Lyriker, der sich zur Abwechselung in ein anderes Ich verwandelt, gleicht höchstens dem antiken Dichterschauspieler, der einen einzigen Monolog deklamiert. Dort ist der Mensch nur Objekt, hier ist er nur Subjekt. Im Drama dagegen, wo sich die ganze Welt im Ich auflöst, ist der Mensch, wie im wirklichen Leben, Subjekt und Objekt zugleich.

Wie ist das möglich? Nur durch die Ichwerdung des Dichters. Was dem Alltagsmenschen ein flüchtiges Phantasiespiel augenblicklicher Laune war, das wird dem Dramatiker bitterer Ernst. Was der Lyriker und der erzählende Dichter nur als schönen Luxus, als wirksamen Kunstgriff betrachteten, das erhebt der Dramatiker zur aus-

schließlichen Kunstform der Menschendarstellung. Das heißt: Der Dramatiker kann sich einen Menschen gar nicht vorstellen, ohne sich sofort in ihn zu verwandeln und mit seinen Gefühlen zu fühlen, mit seinen Gedanken zu denken, mit seinen Worten zu reden. Aber er kriecht nicht etwa, wie der erzählende Dichter, nur für kurze Augenblicke in seinen Menschen hinein, um aus ihrer Seele heraus schnell einige Worte zu sprechen und sich dann sofort wieder in sein eigenes Ich zurückzuziehen und sie, in deren Namen er noch eben sprach, gleichsam schmunzelnd von außen zu betrachten, sondern er lebt beständig in den von ihnen geschaffenen Menschen und betrachtet die ganze Welt umher nur mit ihren Augen. Aber wohlverstanden: mit ihren Augen! Denn er bleibt ja auch nicht, wie der Lyriker, wenn er seine dramatischen Monologe hält, bloß in einem dieser Menschen stecken, sondern er lebt gleichzeitig in vielen und hüpft gleichsam beständig von einem zum andern hin und her. Er ist Hans und Grete, Peter und Paul zugleich; er ist Mann und Weib, Großvater und Kind, König und Arbeiter, Offizier und Civilist, Bettler und Millionär, alles in allem. Nur eines ist er niemals und darf er niemals sein: — er selbst! Der Dramatiker ist also der selbstloseste aller Menschen; denn er lebt nur in andern; aber zugleich der größte Egoist; denn er hat nicht

nur ein Ich, wie andere Menschen, sondern, wenn es verlangt wird, deren ein ganzes Schock.

Begreift man jetzt, warum der Dramatiker von der äußeren Erscheinung seiner Menschen so gut wie gar nicht redet? Nicht aus künstlerischem Unvermögen, wie wir früher wähnten, sondern aus künstlerischer Gewissenhaftigkeit. Er steckt ja selber in Hansens Körper. Wie sollte er also von diesem Körper, den er ständig mit sich herumschleppt, viel Aufhebens machen, es wäre denn, daß er sich selbstgefällig im Spiegel betrachtete oder sich zufällig in den Finger geschnitten oder den Fuß vertreten hätte? Aber muß er deshalb den neugierigen Leser, der gern wissen möchte, wie Hans aussieht, unter allen Umständen an den Schauspieler verweisen? Nein, denn er ist ja nicht Hans allein, sondern auch dessen Mutter, die findet, daß Hans blasse Wangen habe, und nicht nur die Mutter, sondern auch Freund Paul, der Hans wegen seiner Glatze hänselt, und endlich auch noch die Grete, die sich vor Hansens großen Augen fürchtet. Und der Leser des Dramas liest ja das alles, was diese Personen über Hans sagen. Es ist wahr, es sind nur flüchtige, hingeworfene Worte, aber die fremden Sinneseindrücke, von denen sie uns Kunde geben, bleiben um so fester in unserem Gedächtnis haften, weil sie mit bestimmten dramatischen Vorgängen innig verknüpft sind, und so kann

es nicht fehlen, daß sich diese fremden Sinneseindrücke in unserem Bewußtsein in eigene, wenn auch verblaßte Sinnesempfindungen umsetzen, und diese wiederum verschmelzen nach und nach während des Lesens ganz unmerklich mit der geistigen Physiognomie, die uns aus Hansens Worten farbensatt entgegenleuchtet, zu einem scharfumrissenen Bilde des jungen Mannes. So wirkt also auch hier, wo es sich um die Darstellung des menschlichen Körpers handelt, die durchgeistigte dramatische Kunst, rein als Dichtung betrachtet, ohne Bühne und Schauspieler, wenn auch langsam und allmählich, durch die schöpferische Kunst des Wortes wie dralle Gegenständlichkeit.

Wie viel mehr aber auf ihrem eigensten Gebiete, in der Darstellung des zeitlichen Werdens! Die Worte des Dramas schildern ja in den seltensten Fällen, was die Menschen, die sie sprechen, vor unseren Augen alles thun. Und doch erraten wir, auch ohne die beigedruckten Regiebemerkungen zu lesen, gar vieles, was sich auf der Bühne nur durch das stumme Spiel veranschaulichen läßt. Denn so wenig es den Menschen des Dramas einfallen kann, über das, was sie selber thun, im Augenblick der That viel Worte zu verlieren, um so mehr reden sie vorher und nachher darüber — vorher, weil so vieles in ihnen treibt und gährt, Gefühle und Vorstellungen, Wünsche und

Leidenschaften, die alle eben zur That drängen — nachher aber, weil sie den erheiternden oder erschütternden Eindruck der geschehenen That loswerden wollen. So löst sich dem dramatischen Dichter alles äußere Geschehen in innere, geistige Beziehungen auf, und diese inneren, geistigen Beziehungen zwischen Ich und Ich, diese Wechselwirkungen von Seele zu Seele, die den Menschen da oder dorthin treiben, bilden eben die sogenannte Handlung des Dramas. Gewiß müssen alle diese vielfach verschlungenen Regungen, und Strebungen ein bestimmtes Ziel haben, dem sie unbewußt, aber mit innerer Notwendigkeit zutreiben. Denn das Drama als die reinste Wiederspiegelung des Lebens kennt den Zufall so wenig wie das Leben selber; denn wie sich im wirklichen Leben jeder Zufall in Notwendigkeit auflösen würde, sobald wir nur die millionenfach verschlungenen Fäden der äußeren und inneren Kausalität entwirren könnten, so muß im Drama, das alles äußere Geschehen auf geistige Beziehungen zwischen Ich und Ich zurückführt, jede menschliche Handlung als solche genügend motiviert sein. Aber wohlverstanden: nur jede menschliche Handlung, nicht jedes beliebige Ereignis. Denn wie uns im Leben gar manches zustößt, was uns, solange wir nicht allwissend sind, eben als Zufall und nur als Zufall erscheint, so ereignet sich auch im Drama gar Manches,

was wir unmöglich aus den geistigen Beziehungen der handelnden Menschen erklären können. Ich meine damit nicht etwa bloß die athmosphärischen Vorgänge in der Natur und anderes der Art, was sich ganz unabhängig vom menschlichen Willen einstellt; nein, ich denke an das Spiel des Zufalls in menschlichen Handlungen, denen der menschliche Wille bereits Richtung und Ziel im allgemeinen bestimmt hat. Hier ist oft nur die That selbst eine innere dramatische Notwendigkeit, aber *wann* sie geschieht oder daß sie gerade *so* und nicht anders geschieht, darüber entscheidet ein Ereignis, das wir mit den besten Willen nicht in das feste Gefüge des dramatischen Geschehens einreihen können. Ist dem Dichter darob etwa ein Vorwurf zu machen? Im Gegenteil. Denn ist der unsichtbare neckische Kobold, der hier leise an der geschlossenen Kette der dramatischen Kausalität rüttelt, ohne sie zu zerreißen, nicht der echte Zwillingsbruder des tückischen Zufalls, der im wirklichen Leben unsere Berechnungen so häufig stört? Ganz abgesehen von der symbolischen Bedeutung, die der Dichter in ein solches Spiel des Zufalls hineinlegen kann. Wie dem auch sei, jedenfalls können solche Zufallsspiele den rein geistigen Charakter des dramatischen Geschehens nicht verwischen. Aber hat durch diese vermeintliche Vergeistigung das äußere Geschehen etwa

seinen Wirklichkeitszauber eingebüßt? Nein, ihm ist es gerade so ergangen, wie den Menschen, die der Dichter in bloße Worte verwandelte. So lange es draußen auf dem großen Kehrichthaufen der Objekte lag, war es starr und tot; jetzt aber, da der Dichter in es hineinschlüpfte, um mit ihm die Ichwerdung zu vollbringen, wird es erst lebendig und erkennt sich selbst in seiner Zweieinigkeit als Wille und That, als Geist und Körper, als subjektive und objektive Offenbarung des handelnden Ich.

Das Ich — das ist der feierliche Kehrreim, der uns bei unserem Irrgang durch das Labyrinth des Dramas beständig in den Ohren gellt. Wüßte man es nicht besser, man könnte das Drama für eine Max Stirnersche Erfindung halten. Denn durch seine Ichwerdungen hat der dramatische Dichter thatsächlich kraft des lebendigen menschlichen Wortes alles Lebendige um ihn her aus dem dumpfen Schlaf der Objekte zum klaren Bewußtsein des Ich erweckt. Aber man würde sich gewaltig täuschen, wenn man wähnte, daß nun alle diese Ich *nur* Subjekte seien. Nein, gerade weil *alle* Subjekte geworden sind, müssen auch *alle* zugleich Objekte sein. So stolz sich auch Hans als Einziger und sein Eigentum aufspielen mag, für die Grete ist und bleibt eben nichts weiter als *ihr* herzallerliebster Hans, und der Grete geht es bei

Hans um kein Haar beſſer: ſie iſt und bleibt ſeine Grete. Das ſeltſame Wechſelſpiel des wirklichen Lebens, das der toten Schablone unſres Erkennens beſtändig ſpottete, das ewige Ineinander von Ich und Nicht-Ich, das unſer Verſtand vergebens zu entwirren ſucht, im Drama, aber auch nur im Drama finden wir es leibhaftig wieder. Wer hätte es aber auch wagen ſollen, dieſes offenkundige Geheimnis des bewußten Werdens künſtleriſch nachzugeſtalten, es wäre denn der Dramatiker, dem die ganze Welt Ich geworden iſt? Und wodurch hat er dies Wunder vollbracht? Einfach dadurch, daß er das lebendige Wort von den Lippen des ſprechenden Menſchen loslöſte und es nun frei als Herrn und Meiſter ſchalten und walten ließ. Ein Wort ohne einen, der es redet — dürfen wir uns da wundern, wenn wir auch auf ein Gedicht ſtoßen, aus dem der Dichter verſchwunden iſt. Und in der That, was iſt das Drama denn anders? Vor lauter Ichwerdungen hat der Seelenwandler ſein eigenes Ich verloren. Und ſo iſt dem Hexenmeiſter, der den ſtarren Gegenſatz zwiſchen Ich und Nicht-Ich in das neckiſche Geplänkel des wirklichen Lebens verwandelte, zu guter letzt auch das Kunſtſtückchen gelungen, ſich ſelber aus dem Drama hinaus zu komplimentieren. Damit iſt die letzte Spur jenes Zwieſpaltes, der aller erkennenden und

betrachtenden Auffassung des Lebens anhaften muß, aus der künstlerischen Wiederspielung des Lebens weggetilgt oder, kurz gesagt, der Gegensatz zwischen Dichter und Dichtung ist durch die Form der Dichtung selbst spielend überwunden.

Wir reden hier von spielender Überwindung der Gegensätze, und doch bewegt sich das Drama in lauter Gegensätzen. Aber wohlverstanden: es bewegt sich! Nicht der starre tote Gegensatz ist sein Inhalt, sondern, wie wir gesehn haben, das wundersame Wechselspiel des bewußten Werdens. Wie könnte das auch anders sein bei einer Dichtung, die die ganze Welt in lebendige Worte redender Menschen verwandelt? Das Wort erscheint ja hier, wiewohl es dem Dichter als Kunstmittel dient, in seiner ursprünglichsten, natürlichsten Gestalt als Dollmetsch des menschlichen Willens von Ich zu Ich als Gedankenbriefbote, der beständig zwischen den Menschen hin- und hereilt. Es teilt stets etwas mit, und weil es etwas mitteilt, setzt es auch einen andern voraus, dem etwas mitgeteilt wird. Es wäre gar nicht da, wenn nicht wenigstens zwei Menschen da wären; denn erst aus ihrem Bedürfnis, sich zu verständigen, wird es herausgeboren. Aber warum wollten sich die beiden verständigen? Entweder um sich mit einander gegen einen dritten zu verbünden oder um sich gegenseitig zu

täuschen und zu überlisten. Ein Kampf des Menschen mit dem Menschen — das ist der letzte Zweck all dieser Verständigungen, gleichviel ob es sich dabei um ein blutiges Ringen auf Leben und Tod oder um den sogenannten friedlichen Wettstreit der Gedanken handelt. Das lebendige Wort des sprechenden Menschen und seine künstlerische Stilisierung, der dramatische Dialog, ist also nichts anderes als die geistige Wiederspiegelung des Kampfes ums Dasein. Und weil die Kunstform des Dramas aus dem täglichen Kampf ums Dasein herausgeboren wurde, so ist und bleibt sie der natürliche Ausdruck des eigentlichen Lebenskampfes. Zur Darstellung der stillen Beschaulichkeit des Einzellebens eignet sie sich nicht; die Stille des Glücks und die Ruhe der Entsagung widerstrebt ihr; für den Einklang gleichgestimmter Seelen ist sie nicht geschaffen. Je sanfter und gleichmäßiger die Wellen des Dialoges plätschern, um so unnatürlicher erscheint er selbst. Wozu reden, wenn man sich nichts zu sagen hat? Und was hätte man sich zu sagen, wenn man ein und derselben Ansicht ist? Ein Idyll in Dialogform schläfert ein. Aber wo die Augen blitzen und die Wangen glühn, die Wünsche brennen und das Verlangen schreit, wo der Wille ins Leben hineingreifen und sich einen andern Willen unterjochen will, wo die Gedanken aufeinanderplatzen, da schwirrt das

Wort ganz von selber wie ein Pfeil hinüber und herüber, da wird das Leben unwillkürlich zum Dialog.

So ist auch hier Form und Inhalt innig miteinander-verwachsen. Eins ist mit dem anderen gegeben. Wer das Wort im Drama durchschaut hat, kennt alle Geheimnisse des dramatischen Kunstschaffens. Haben wir nicht selber etwas von dieser Wahrheit erfahren? Die Welt als Ich — das war die Form, die wir zuerst betrachteten. Und siehe da! Als wir sie durchschaut hatten, war es die Welt als Kampf.

Das dramatische Zeitalter.

Ist der Kampf die Seele des Dramas, wo müßte sich der dramatische Dichter wohler fühlen als in unserem Jahrhundert, da vor seinen Augen eine altgewordene Welt mit dem Tode ringt und eine neue unter schweren Wehen geboren wird, da dem ruhigen Bürger der Boden unter den Füßen schwankt und dem Anbeter des Ewig-Gestrigen die Kniee schlottern, da die Luft von Streitrufen gellt und die Geister so fröhlich aufeinanderplatzen, daß es für Huttens Enkel eine wahre Freude ist, zu leben? Aber wer sagt uns denn, daß die große Zeit, in der wir leben, den großen Dramatiker schon geboren hat? Ja, wer sagt uns auch nur, daß sie ihn überhaupt gebären müsse? Was giebt uns das Recht, von ihr einen Dichter zu verlangen?

Vor nunmehr fast zweitausend Jahren hatte auch einer Welt das Sterbestündlein geschlagen, und die todesmutigen Bekenner einer neuen Lehre, die den Sklaven des römischen Militärstaates die Freiheit und Gleichheit aller Menschen

verkündete, wanderten scharenweise in die Gefängnisse, brannten auf dem Scheiterhaufen oder stiegen in die Arena, um sich von numidischen Löwen zerfleischen zu lassen. Aber unter ihren Zeitgenossen erstand kein Dichter, der ihre Kämpfe und Leiden auf die Bühne gebracht hätte. Denn die gebildete Gesellschaft des römischen Reiches, verlebt und blasiert, wie sie war, vermochte die weltgeschichtliche Bedeutung dieser Sklavenbewegung nicht zu würdigen; sie, die sich des Besitzes einer Jahrhunderte alten Kultur rühmte, verachtete den „neuen und verderblichen Aberglauben" dieses fremden Pöbels, und den Anhängern der neuen Lehre, die sich zum größten Teil aus Sklaven und Proletariern rekrutierten, fehlte die jahrhundertelange Zucht einer großen Kultur, die allein eine Kunst im höheren Sinne aus sich herauszugestalten vermag.

Und vierzehn Jahrhunderte später, nachdem die verachtete Sklavenreligion auf ihrem Welteroberungszuge längst über die Trümmer des römischen Reiches hinweggeschritten war, erzitterte ganz Europa wieder wie unter den Stößen eines Erdbebens, das sich unterirdisch von Land zu Land fortpflanzte und alle göttliche und menschliche Ordnung in ihren Grundfesten erschütterte. Aber umsonst suchen wir unter den großen Geistern der Renaissance und Reformation, die die Welt mit ihrem Ruhme erfüllten, nach dem Drama-

tiker, der das wilde Ringen jener Tage verewigt hätte. Erst ein halbes Jahrhundert später wurde in England drüben der Mann geboren, der jene große Zeit in farbentrunkenen Bühnenbildern zu deuten verstand, William Shakespeare, der uns in seinen Historien die verzweifelten Todeszuckungen des untergehenden Feudalstaates vor Augen führte und aus dem liberum arbitrium und dem Gewissen der Reformation heraus die Tragödie des neuen Europa schuf.

Man darf also von einer Zeit, in der die Menschheit selber Tragödie spielt, nicht ohne weiteres einen großen Tragiker erwarten, und wäre es nur der Ausblick auf das bewegte Jahrhundert, der in mir die geheime Hoffnung erweckt hätte, so könnte die Erfüllung noch lange auf sich warten lassen. Allein, es ist nicht etwa das dramatische Volksleben um mich her, das in mir den schönen Glauben nährt, daß wir in einem dramatischen Zeitalter leben. Nein, es ist die poetische Wirklichkeit, die mich umgiebt' das stille, geheime Schaffen landauf, landab, das ich rings um mich erblicke, es ist die rührende, selbstlose Arbeit kunstfroher Geister, die alle wissen, daß sie nur von wenigen verstanden werden, es ist der Mut und der Trotz und die Geduld dieser Leute, was mich mit der stillfrohen Zuversicht erfüllt, daß wir einer großen Zeit der europäischen Dichtung entgegengehen. Wie kommt es, daß alle

dieſe Schaffenden dasſelbe dumpfe Ahnen haben wie ich, daß man überall, wohin man lauſchen mag, von dem kommenden Dichter ſpricht? Man ſagt gemeiniglich, ob nun mit Recht oder mit Unrecht, daß der Künſtler von ſich ſelber eingenommen ſei. Und wer von uns könnte nicht von dem oder jenem ſeiner Bekannten erzählen, der in ſich ſelbſt den Meſſias der neuen Dichtung entdeckt zu haben glaubte? Aber woher denn auf einmal die wunderliche Beſcheidenheit all jener ſtillen Schaffenden, von denen ich hier rede? Weshalb begnügt man ſich auf einmal mit der Rolle des Täufers? Warum nennt man ſich mit Vorliebe (und ich rede hier von Dichtern, nicht von Malern!) Prärafaelit? Sollten all dieſe Träumer eitle Narren ſein?

Dieſe Frage quälte mich immer und immer wieder. Und wie ich den geheimen Urſachen dieſer Ahnungen und Träume nachſpürte, ſchweifte mein ſuchender Blick durch die ganze Geſchichte der menſchlichen Kunſt, als müßte ſie ihm auf ſeine Frage Antwort geben. Und ſiehe da! Wie mein Geiſt in raſchem Zickzackfluge vom Athen des Perikles zum Florenz der Medici und zum Rom des Pabſtes Julius und von da zur Leipziger Thomaskirche und über das Wien des alten Kaiſers Franz zum Baireuther Feſtſpielhauſe geſchwebt war, da glaubte ich des Rätſels Löſung gefunden zu haben. Soll ich ſie nennen? Ich

weiß wohl, wie leicht solche großen historischen Perspektiven täuschen. Nicht etwa, weil uns die Vergangenheit zu fern und zu fremd geworden wäre. Nein, je entlegener Zeiten, Völker und Länder, um so besser für uns, da wir alles, was im Thale und an den Abhängen der Berge liegt, vergessen und uns nur am Anblick der besonnten Gipfel erquicken wollen. Bei unserer Vorliebe für die historische Betrachtung der Dinge ist die Gefahr, die Vergangenheit zu unterschätzen, nicht sehr groß. Wohl aber ist man nur zu leicht geneigt, die Gegenwart zu überschätzen. Nicht nur, weil die Fülle der einzelnen Eindrücke verwirrt, nicht nur, weil alles Neue unsere Aufmerksamkeit ohnedies mehr fesselt, nicht nur, weil man infolge falscher Perspektive das Nahe nur zu gern für das Große hält. Nein, auch weil die Eigenliebe den Blick trübt und der natürliche Wunsch, wirklich in einer großen Zeit zu leben.

Aber was soll man thun? Die zarten und vielfach verschlungenen Fäden zu entwirren, die sich vom ökonomischen Unterbau der Gesellschaft bis zu der höchsten Offenbarung des menschlichen Geistes in den Werken der Kunst fortspinnen, wird wohl niemals ganz gelingen. Zudem aber müssen wir uns hier, wo die geistigen Einflüsse vergangener Kulturen viel mächtiger sind, als alle materiellen Interessen, doppelt hüten, alles nach einer rein mechanischen

Schablone erklären zu wollen. Nur tappend und taſtend können wir da und dort in einzelnen, großen, allgemeinen Zügen des jeweiligen Kunſtlebens geiſtige Wiederſpiegelungen beſtimmter ſozialer Einrichtungen erkennen. Aber je ſpärlicher ſolche Erkenntniſſe fließen, um ſo wertvoller ſind ſie, zumal wenn ſie uns das, was wir mehr ahnen als wiſſen wenigſtens teilweiſe zu beſtätigen ſcheinen. Und ſo will ich es denn wagen und, wie weiland Joſeph, meinen Traum den Brüdern erzählen, auf die Gefahr hin, wie er von ihnen verlacht zu werden.

Mir erſcheint das geſamte Kunſtleben der europäiſchen Kulturmenſchheit, ſoweit es einen und denſelben, freilich oft abgeriſſenen Faden immer wieder aufnimmt und fortſpinnt, wie ein gewaltiges Drama, deſſen erſte drei Akte bereits abgeſpielt ſind. Altgriechenland, das Italien der Renaiſſance und das Deutſchland des ſiebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhundertes ſind die Schauplätze der Handlung. Und in Marmor, Farbe und Ton ſteigert ſich gleichſam die Handlung ſelbſt. Mit einem Wort: wir haben ein plaſtiſches, ein maleriſches und ein muſikaliſches Zeitalter der Kunſt hinter uns und ſind heute die Augenzeugen der ſchweren Geburtswehn, unter denen — das poetiſche Zeitalter der Menſchheit ins Leben tritt.

Man verſtehe mich nicht falſch! Wenn ich von einem

plastischen Zeitalter menschlicher Kunst rede und unter diesen Namen das gesamte Kunstleben Altgriechenlands zusammenfasse, so will ich damit nicht etwa sagen, daß unter den Hellenen, diesen Meistern des Wortes, keine großen Dichter erstanden wären. Das wäre ebenso lächerlich, wie wenn ich leugnen wollte, daß Michel Angelo, der in der Renaissance, also in dem malerischen Zeitalter lebte, ein großer Bildhauer gewesen sei, oder wie wenn ich Goethe, dessen ganzes Leben in die sogenannte musikalische Periode fällt, den Dichterlorbeer von der Stirne reißen wollte. Nein, die Menschheit hat zu allen Zeiten und in allen Ländern, wenn sie sich einmal aus dem wüsten Kampf ums Dasein zur selbstlosen Betrachtung des Lebens emporgerungen hatte, gedichtet und gebildhauert, gemalt und in Tönen geredet, und das erste Lied wurde ogar immer gesungen, genau so wie das erste Götterbild stets bemalt war. Das alles weiß ich so gut wie jeder andere, und es fällt mir nicht ein, die verschiedenen Künste, die immer vereint ins Leben treten, auseinanderzureißen und diese dem, die andere jenem Zeitalter allein und ausschließlich zuzuteilen. Nur das eine wollte ich damit andeuten, daß die Künstler jener verschiedenen Kunstzeitalter, gleichviel ob sie bildhauerten oder malten, dichteten oder musizierten, alle samt und sonders gleichsam unter

dem Bann einer bestimmten, die ganze Zeit beherrschenden Kunstauffassung standen, die ich nicht besser als mit den Worten plastisch, malerisch und musikalisch auszudrücken vermag.

Oder wer wollte leugnen, daß die ganze klassische Dichtung Griechenlands die herbe Kühle atmet, wie sie uns sonst nur aus den strengen Linien des Marmorbildes entgegenweht? Alle Menschen, deren Thun und Leiden wir miterleben sollen, haben einen starren, toten Zug, der uns Kinder des neuen Europa fremdartig anmutet. So sehr wir die Darstellung des Allgemeinmenschlichen bewundern, so sehr vermissen wir alles Persönliche, alles Eigene, das *diesen* Menschen von allen andern unterscheidet, und so können wir uns weder für den Achill des Homer, noch für den Oedipus des Sophokles recht erwärmen, und ebenso geht es uns mit den Gefühlen und Gedanken einer Sappho, von den für unsern Geschmack geradezu langweiligen Festhymnen eines Pindar gar nicht zu reden. Dabei ist es nicht einmal immer wahr, daß die antiken Dichter, wie die Kunstgelehrten behaupten, absichtlich alles idealisierten; denn bei Homer und bei Archilochus finden wir so feine realistische Einzelbeobachtungen, daß uns mitten im Lesen auf einmal ganz warm wird, und bei Euripides und vollends bei Aristophanes, also zur Zeit, da Staat, Religion und Sitte Alt-

griechenlands zusammenbrechen, fangen die Marmorbilder plötzlich zu leben an.

Wer erinnert sich dabei nicht an die feste soziale Gebundenheit des altgriechischen Lebens, die auch in der Wirklichkeit alle individuellen Unterschiede mehr oder weniger verwischen mußte? An die griechische Stadtgemeinde, die wohl Freie und Sklaven, aber keine Menschen kannte? An den antiken Menschen, der ganz im Bürger aufging? An sein ganzes Leben, das sich stets in der Öffentlichkeit vor Zuschauern abspielte und selbst beim Denker nichts von den Heimlichkeiten und Verstecken des modernen Ichs wußte? Mußte da nicht alles Typus werden und Typus bleiben? Und erst als die Sophisten dem von Archilochus bereits entdeckten Ich die Zügel schießen ließen, löste sich die marmorne Starrheit der künstlerischen Gebilde — ein klassischer Zeuge, daß das soziale Gemeinwesen selber aus den Fugen gegangen war.

Wie ganz anders wird uns zu Mute, wenn wir, der Kunst der Renaissance ins Antlitz schauen! Hier auf dem Boden Italiens, wo nach anderthalb Jahrtausenden die Menschheit den abgerissenen Faden der Kultur und Kunstentwickelung wieder aufnimmt und weiterspinnt, leuchtet gleichsam alles in tausend Farben. Nicht nur die Meisterwerke, die der Pinsel eines Lionardo, eines Rafael,

eines Tizian geschaffen hat. Nein, auch im Marmor Michel Angelos beginnt es sich zu regen, und die Glieder der steinernen Menschen krampfen sich zusammen, weil die Muskeln uns die Geheimnisse der Seele ausplaudern wollen. Die Dichtung aber, die in Dante die körperlose Seele des mittelalterlichen Christentums in einen steifen, goldstrotzenden, brokatenen Muttergottesmantel gehüllt hatt, redet jetzt, auch wenn sie uns etwas erzählen will, am liebsten von sich selber; sie tänzelt mit Arioſt wie die Farbe über den Dingen und sucht mit Tasso die Körper und die Seelen zu malen.

Wer denkt hier nicht an das aus dem mittelalterlichen Schlummer erwachte Ich, das im Humanismus wieder frei fühlen und frei denken lernte und in der Reformation seine persönliche sittliche Verantwortlichkeit entdeckte? Aber wie kam es, daß dieses Ich grade jetzt erwachte? Lediglich daher, daß sich damals die feudale Gesellschaftsordnung allmählich lockerte und löste, daß die Geldwirtschaft mehr und mehr die absterbende Naturalwirtschaft verdrängte, daß dem Grundbesitzer im Handelsherrn der Städte ein gefürchteter Konkurrent erstand, daß das Handwerk als dritter Stand neben Geistlichkeit und Adel auftauchte, daß die Buchdruckerkunst das Bildungsmonopol der Geistlichkeit beseitigte und das zu gleicher Zeit erfundene

Schießpulver die militärische Macht des Adels brach, daß endlich der Kompaß den Menschen die Erde und das Teleskop den Himmel eroberte. Aber, wohlverstanden, all dieser ökonomischen Ursachen waren sich die Menschen jener Tage nicht bewußt; sie sahen nur die geistige Wiederspiegelung oder, wenn ich so sagen darf, den farbigen Oberflächenschein der sozialen Revolution, die sich im Inneren des europäischen Völkerkörpers abspielte. Daß das Zeitalter des Kapitalismus hereinbrechen, dem gefesselten ökonomischen Ich des Mittelalters die Ketten abnehmen und es in den wüsten Konkurrenzkampf des neuen wirtschaftlichen Getriebes hineinwerfen sollte, ahnten sie so wenig, wie sich ihre deutschen Nachfahren im siebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert für die musikalischen Kinder des kämpfenden und des herrschenden Kapitalismus hielten.

Bach, Mozart, Beethoven, Wagner — in diesen vier Namen verkörpert sich uns das musikalische Zeitalter menschlicher Kunst, das seine eigentliche Heimstätte auf deutschem Boden hat. Die Welt, die bis dahin Marmor und Farbe war, beginnt mit einem Mal zu klingen, und es ist geradezu erstaunlich, wie die schaffenden Tongeister gleichsam scharenweise, einer nach dem andern, aus der Erde wachsen, gleich als wollten sie alles, was die

Menschheit in einigen Jahrtausenden versäumt hatte, in ein paar Jahrhunderten gründlich nachholen. Daß man bei diesem erdrückenden Reichtum an schaffenden Künstlern ersten Ranges, die sich alle zwischen Bach und Wagner zusammendrängen, von einem musikalischen Zeitalter sprechen muß, wird wohl niemand bestreiten. Es fragt sich nur ob man auch an den Meisterwerken der Dichtung, die gleichzeitig entstanden, ein gewisses musikalisches Gepräge nachweisen kann. Ist es da etwa ein Zufall, daß gerade in dieser Zeit der größte Lyriker der Weltlitteratur geboren wurde? Wer könnte den Werter oder die dramatischen Stoßseufzer von Fausts ersten Teil lesen, ohne den lyrischen Grundton aller Goetheschen Dichtung herauszuhören? Ja was ist seine Iphigenie anderes als lyrisch überhauchte Antike? Aber nicht nur Goethe, sondern auch Schiller, sofern wir ihm, dem als Künstler so viel überschätzten Moralprediger, eine mehr als zeitgeschichtliche Bedeutung einräumen wollen, hat etwas von diesem musikalischen Gepräge an sich, nur daß es sich bei ihm nicht in feiner lyrischer Stimmung, sondern in plumper Moralisiererei offenbart. Daß Schiller keine einzige dramatische Figur schaffen konnte, ohne sie, mochte es nun zu ihrem Gesamtcharakter passen oder nicht, bei der ersten besten Gelegenheit zum Schallrohr seiner sogenannten

Ideen zu machen, ist allgemein bekannt. Aber gerade in diesem unpassenden Hervorkehren des moralischen Ich, das seine Verehrer bekanntlich Idealismus nennen, erblicke ich nichts weiter als einen unkünstlerischen Niederschlag der lyrisch-musikalischen Grundstimmung des Zeitalters. Und diese lyrisch-musikalische Grundstimmung finden wir auch bei allen andern Dichtern dieser ganzen Periode, von den Sängern des Hainbundes und den Ossianschwärmern des vorigen Jahrhunderts, die als Lyriker so wie so mehr oder weniger in ihr aufgehn mußten, bis zu den Romantikern, die in Roman und Drama dem Ich die wunderbarsten Purzelbäume erlaubten und die poetische Sprache ganz in musikalischen Klingklang auflösten. Nur wenige auserlesene Geister, die im Anfange und um die Mitte unseres Jahrhunderts dichteten, standen einsam abseits, gleichsam der ganzen musikalischen Atmosphäre entrückt, und lauschten in die Zukunft, als hörten sie dort die Poesie an die Pforte der Zeiten pochen. Es waren Kleist, Grabbe und Hebbel.

Und das poetische Zeitalter brach wirklich an — natürlich gerade dann, als alle Philister, die Goldschnittbände der Klassiker schmunzelnd betrachtend, ihren lesemüden Kopf mit der tröstlichen Versicherung beruhigten, daß es nun bis auf weiteres mit der ganzen Dichterei zu Ende sei

In Richard Wagners Musikdrama, dieser letzten großen Offenbarung des musikalischen Zeitalters, reichen sich die führende Kunst der Vergangenheit und die führende Kunst der Zukunft gleichsam die Hände. Noch einmal gelang es dem Bayreuther Meister, die musikalischen Ausdrucksmittel, die man von Beethoven erschöpft wähnte, in unerhörter Weise zu steigern, aber es gelang ihm nur durch Zusammenraffung aller verwandten darstellerischen Künste zu einem großen gemeinsamen Zweck, und dieser Zweck war die Verkörperung des Kunstwerkes auf der Bühne. Damit aber hatte die Musik die ihr gesteckten Grenzen bereits überschritten. Um die höchste Kunstwirkung zu erreichen, hatte sie ebensoviel von dem Ihren opfern müssen, als sie von fremder Hilfe entgegennahm. Und ein weiterer Fortschritt der Kunst war nur denkbar, wenn sich das Wort wieder von der Musik trennte, um in demselben Wirklichkeitsbade unterzutauchen, aus dem die Wagnersche Musik ihre beste Kraft geschöpft hatte. So war es ganz natürlich, daß dem idealen Musikdrama Wagners in Deutschland Gerhart Hauptmanns naturalistische Bühnendichtung folgte. Das poetische Zeitalter entpuppte sich also zugleich als ein dramatisches Zeitalter. Natürlich nicht etwa in dem Sinne, als ob nun alle Dichter auf einmal angefangen hätten, Dramen zu dichten. Nein, die Worte dramatisch und poetisch wollen

hier ebenso bildlich verstanden sein, wie oben die Worte plastisch, malerisch und musikalisch. Ich möchte damit die bewegte Innerlichkeit und, wenn ich so sagen darf, Bewußtheit alles Kunstschaffens der Gegenwart andeuten. Man denke nur die Böcklinsche Malerei, die bald farbige Märchen träumt, bald tiefsinnige Gedanken malt. Oder man sehe sich vollends Max Klinger an, der förmliche Gedankenschlachten in Farben liefert und ähnlich, wie Wagner, um die Ausdrucksfähigkeit der Plastik gleichsam über deren Grenzen hinaus zu steigern, Plastik und Malerei zu einer einheitlichen höheren Kunstwirkung zusammenrafft. Aber diese Klingersche Plastik selbst, ganz abgesehen von der Farbe wie nervös, wie bis in die Fingerspitzen bewegt, wie durchgeistigt mutet sie uns an! Der Marmor scheint beständig zu zittern, die feinsten Äderchen der Haut scheinen zu schwellen — Salome und Cassandra sind marmorne Tragödien!

Also schon hier, in den Meisterwerken der bildenden Künste, lebt der poetisch-dramatische Geist des Jahrhunderts. Wie viel mehr in der Dichtung, die durch ihn erst ihrer geheimen und geheimsten Kräfte bewußt wird! Ich habe oben Gerhart Hauptmann genannt. Aber jeder, der das Werden der modernen Dichtung aufmerksamen Auges beobachtet hat, weiß, daß die gewaltige Bewegung, die unser

ganzes Kunstleben umwälzte, lange vor ihm einsetzte, und daß es nicht Deutschland war, das zuerst unter ihren Stößen erzitterte. Ist es ein Zufall, daß der große Litteraturkampf, mit dem das poetisch-dramatische Zeitalter anhebt, in Frankreich, Rußland und Skandinavien zugleich geführt und von hier erst auf deutschen Boden verpflanzt wird? Ist es ein Zufall, daß die ganze Bewegung von außen nach innen geht, als wolle sie die ganze Entwickelung der Kunst noch einmal in der Dichtung wiederholen? Und ist es ein Zufall, daß die Stürmer und Dränger der achtziger Jahre in Deutschland zuerst mit neuen Ideen und Programmen um sich werfen, als wollten sie sich dessen, was in ihnen trieb und gährte, erst bewußt werden, bevor sie an das stille Schaffen gingen? Nein, der internationale Charakter der neuen Kunst ist nur der Ausdruck des internationalen Charakters unseres ganzen Kulturlebens, soweit es nicht durch die wüsten Konkurrenzkämpfe des Kapitalismus in seiner natürlichen Entwickelung gestört wird. Und den Weg von außen nach innen mußte die moderne Dichtung gehen, wenn sie alles Überlebte, Alte, Starre, Tote abstreifen und sich im Leben der Wirklichkeit gesund baden und verjüngen wollte. So schenkten ihr denn die Franzosen Flaubert, Balzac und Zola, die Darwin zum Apostel der Poesie erklärten und die Gesetze der Vererbung und Anpassung auf

den Roman übertrugen, im sogenannten Milieu den neuen Körper; der Russe Dostojewski aber, der als echter Slave gleichsam frierend in sich selbst hineinkroch, entdeckte die neue Seele — oder soll ich lieber sagen: die Welt der Seelen? — die tausend leisen Stimmen und Stimmchen, die in uns beständig durcheinanderflüstern; und der Norweger Ibsen endlich wurde der Herold der modernen Ideen und der Schöpfer einer neuen dramatischen Form und leuchtete mit seiner moralischen Blendlaterne in die dunkelsten Winkel und geheimsten Verstecke der frommen lichtscheuen Spießbürgerwelt. Der französische Milieu-Roman, der psychologische Roman der Russen, die dramatische Gesellschaftskritik Ibsens — ist das nicht wieder ein Hegelscher Dreitakt: Außenwelt, Innenwelt und die Ichwerdung beider im Drama? Ja, sehen wir hier nicht gleichsam vorbildlich, wie sich das dramatische Wesen der Zeit allmählich gestaltet? Aber auch die Programmwut des jüngsten Deutschland, die, nebenbei gesagt, echt deutsch war, deutet gewissermaßen symbolisch das dramatische Sichbewußtwerden an. Man rief auf allen Gassen aus, was man an neuen Stoffen entdeckt hatte. Der soziale Zersetzungsprozeß der herrschenden Gesellschaft in all seinen charakterischen Erscheinungen sollte zum ersten Male mit vollem Bewußtsein und mit neuen künstlerischen Mitteln dargestellt, und den dem Untergange

Geweihten in flammenden Zügen ein Menetekel an die Wand geschrieben werden. So entstanden, nachdem Max Kretzer, auf den Pfaden Zolas wandelnd, den Berliner Roman erfunden hatte, die Modernen Dichtercharaktere, jenes heißblütige Liederbuch, in dem das ganze Sehnen und Hoffen dieser zerrissenen Jugend, Lebensmüdigkeit und Lebenstrotz, christlich entsagender Sündenkatzenjammer und wildeste Sinnenbrunst, glühender Haß gegen alles Bestehende und brünstiges Zukunftsträumen chaotisch durcheinanderbrodelt — echte Poesie und rhetorische Phrase, urwüchsige Bildkraft und schwülstiger Bombast. Und endlich damit sich der Kreis wieder schließe, suchte Karl Bleibtreu in den merkwürdigsten dramatischen Verrenkungen vergebens nach neuen Formen, um seine geschichtsphilosophischen Phantasien auf die Bühne zu bringen.

Überall, wohin wir blicken, viel Wollen, allerlei neue Gedanken und moderne Stoffe, aber überall auch, abgesehen von der Lyrik, wenig Können und keine Form — das war der wenig erfreuliche Anblick, den das jüngste Deutschland in seinen Anfängen dem Beschauer bot. Dazu gesellte sich als natürlicher und notwendiger Rückschlag gegen die Zimperlichkeit, die Schönfärberei und die Saft- und Kraftlosigkeit der Modelitteratur eine künstlerische Freiheit in der Behandlung geschlechtlicher Probleme, die sich offenbar darin

gefiel, dem sogenannten sittlichen Empfinden des Philisters möglichst viele Ohrfeigen zu geben, eine gewisse Wohllust, die Nachtseiten des Lebens hervorzukehren, und eine geniale Kraftmeierei, die bei manchem litterarischen Revolutionär über die innere Schwäche hinwegtäuschen sollte. So kam es denn, daß die meisten Kunstfreunde, — von den Philistern, von denen wohl niemand Kunstverständnis erwartet, gar nicht zu reden — dem lärmenden Schauspiel achselzuckend und teilnahmlos zuschauten, bis die Woller durch die Könner abgelöst wurden. Nicht, als ob unter denen, die den Reigen der modernen Kunst in Deutschland eröffneten, keine Könner gewesen wären. Nein von den Lyrikern, einem Heinrich und Julius Hart, einem Karl Henkell und einem Arno Holz, habe ich schon gesprochen, und ob Hermann Conradi auch nur, wie er selber, seinen frühen Tod ahnend, von sich singt, wie ein Meteor über den Himmel der neuen Dichtung hinflammte, sein Name wird der Litteraturgeschichte erhalten bleiben, wiewohl das Tiefste und Beste, was er der Welt zu offenbaren hatte, sein „Adam Mensch", dem Leipziger Staatsanwalt zum Opfer fiel. Aber wie viele, von denen man damals das Größte hoffte, sind ganz verstummt oder haben, wie Arent, so lange auf einer Saite fortgeklimpert, bis sie den Krampf in die Finger kriegten und nur noch ohrenzerreißende Töne zu Tage förderten.

Aber die Könner kamen. Und nun erst enthüllte sich

der politisch-dramatische Charakter der Zeit mehr und mehr. Oder wie soll man es sonst nennen, wenn ein Liliencron seine heißblütigen, lachenden und schluchzenden Liebesgedanken gleichsam zu eben so viel küssenden Mädchen zusammenballt? Und neben ihm, um noch einen Lyriker zu nennen, die durchgeistigte Physiognomie und dralle Gegenständlichkeit der Dehmelschen Dichtung mit ihrer knappen, gedrungenen, fast epigrammatischen Sprache! Ja, hat nicht auch der ganze moderne Roman alle epische Behaglichkeit abgestreift, nachdem er sich lange Jahre mit der umständlichsten Milieuschilderung abgequält hatte? Was ist er heute, genau betrachtet, anderes als ein ständiger Wechsel von Gedankenmonolog und Dialog? Man denke nur, um sich diesen jähen Umschlag an einem durch und durch pathologischen Beispiele zu vergegenwärtigen, an Przybyszewski, der die ganze Welt in ein Fieberdelirium auflöst.

Aber ist es nur der nach innen gewendete Blick, der diese Künstler von allen, die früher da waren, unterscheidet? Nein, denn zu allen Zeiten hat es Leute gegeben, die nur ihre Seele betrachteten. Und ein Liliencron zum Beispiel sieht lieber um sich als in sich und doch sieht er anders, als die Leute vorher gesehen haben. Dieses Anderssehen ist es aber gerade, was die ganze moderne Kunst von der Vergangenheit scheidet. Der moderne Künstler hat neue

Augen, die tiefer in die Dinge hineindringen als alle Augen der früheren Menschen. Was vordem so einfach erschien, löst sich vor ihnen in ein Meer von Atomen auf. Wer könnte die neuen Farben und Lichter alle nennen, die die moderne Malerei entdeckt hat? Und wie mit der Außenwelt, so ist es mit der menschlichen Seele. Wo man ehedem auch in der Kunst ganz gemütlich von einer bestimmten Tugend, von einem bestimmten Laster, von einem bestimmten Gefühl redete, da sieht der moderne Dichter ein ganzes Chaos streitender Empfindungen. So wird das Seelenleben gewissermaßen ganz von selbst in seinen unscheinbarsten Regungen dramatisch zugespitzt.

Wir leben im Zeitalter des Mikroskops, das dürfen wir nicht vergessen. Daß die naturwissenschaftlichen Errungenschaften des Jahrhunderts die ganze poetische Auffassung des Lebens vielfach umgestalteten, ist eine allbekannte Thatsache. Aber so viel auch über den Darwinismus in der Kunst geschrieben wurde, an das kleine, unscheinbare Instrument, das in unsren Tagen die ganze Welt der Wissenschaft revolutionierte, hat noch niemand gedacht. Und doch wird ein künftiger Geschichtschreiber den inneren Zusammenhang zwischen dem Mikroskop und den mikroskopischen Augen der modernen Künstler klarlegen müssen, um den dramatischen Charakter unseres Kunstlebens als

eine geschichtliche Notwendigkeit nachzuweisen. Sollte das so schwierig sein? Das Mikroskop hat unseren Blick für das Kleinste und Allerkleinste unendlich verschärft; es hat uns eine ganz neue Welt, eine ganz neue Unendlichkeit entdeckt. Ist es da ein Wunder, daß sich auch der Blick der Dichter auf das Kleine und Unscheinbare richtete? Und wie konnte es da anders sein, als daß ihm so vieles, an dem er früher achtlos vorübergegangen war, bedeutsam und merkwürdig erschien? Der kleine Mann im Leben draußen und die kleine Empfindung in der eigenen Seele — sie waren beide für ihn unentdeckte mikroskopische Welten. Und wie er sie näher betrachtete, entstand die Armeleutmalerei und die soziale Dichtung und mit ihnen zugleich eine ganz neue mikroskopische Psychologie, die die Seelen gleichsam in ihre lebendigen Atome auseinanderfaserte und deren kreisende Wirbel belauschte.

Aber diese Welt der kleinen Leute, die das mikroskopische Auge des modernen Dichter entdeckte, war nicht die unpersönliche Masse von ehedem, die, ohne zu wissen, was sie that, die Geschichte vorwärts schob. Nein, das weltgeschichtliche Bewußtsein ihrer Macht und ihrer Bedeutung regte sich mehr und mehr in den Köpfen der bisherigen Statisten des Welttheaters, und ein starker Wille trieb sie einem mehr oder weniger klar erkannten

Ziele zu. Unter all dem Elend, das sie bedrückte, in all der Not, unter der sie körperlich und geistig verkümmerte, glimmte das Feuer echter Begeisterung und zukunftsfroher Hoffnung. Je weniger das Leben den Unterdrückten bot, mit um so brünstigerem Eifer kämpften sie um das Leben. Der Glaube an das Leben glühte dort unten in den Herzen derer, die bisher nur des Lebens Not gekostet hatten.

Man hat oft von einer proletarischen Zukunftsdichtung gesprochen. Ich muß offen sagen, ich weiß nicht recht, was ich mir darunter vorstellen soll. Ein proletarisches Kampflied, wie das alte Volkslied aus der Stimmung des Augenblickes herausgeboren, mit der urwüchsigen Schlagkraft der Stunde, mit der drallen Bildlichkeit der Volkssprache — ein solches Kampflied kann ich mir allenfalls denken, obwohl ich bisher, trotz Arbeitermarseillaise und Sozialistenmarsch, noch keins entdecken konnte. Eine proletarische Kunst dagegen kann nur der verlangen, der sich die geschichtlichen Bedingungen, unter denen sich allein eine wirkliche große Kunst aus dem Leben herausgestalten kann, gar nicht klar gemacht hat. Die Kunst ist jederzeit eine späte Kulturblüte; sie hat eine lange zurückliegende Kultur zur Voraussetzung. Weder die Homerschen Gedichte noch das Hildebrandslied, noch die Nibelungen sind von Leuten gedichtet

worden, die jahrhundertlang von allen Kulturerrungenschaften und von der höheren Geistesbildung ihres Zeitalters ausgeschlossen waren. Das Proletariat, das eben den Kampf um diese Kultur, um diese geistige Güter kämpft, wird daher, solange es Proletariat ist, auch keine Kunst aus sich heraus erzeugen. Kommt die Zeit aber, da es, im Vollbesitz der ganzen Kultur der Vergangenheit, unter neuen Kulturzuständen, die es sich selber geschaffen hat, künstlerisch zu schaffen beginnt, so hat es längst aufgehört, Proletariat zu sein; dann ist es eben die neue Menschheit geworden, und seine Kunst ist eine neue Periode allgemein menschlicher Kunst.

Ich sage das bloß, weil man in sozialdemokratischen Kreisen über die moderne Kunst so oft verächtlich die Achseln gezuckt hat, weil sie dem proletarischen Empfinden nicht entspreche. Ich gebe zu, daßder müde Pessimismus, der aus den meisten modernen Dichtungen der ersten Periode uns entgegengrinst, mit demfrohen Kampfesmut der Emporstrebenden gar seltsam zusammenstimmt. Aber ich möchte einen jeden von uns fragen, wann er sich selber besser beobachtet, das, was in seiner Seele vorging, aufmerksamer belauscht hat, als wenn er in katzenjämmerlicher Stimmung war. Und auf diese Selbstbetrachtung des eigenen Innern kommt es doch in der Kunst zunächst hauptsächlich an. Ich wenigstens möchte

die feine Seelenmalerei, die uns dieser Pessimismus geschenkt hat, um keinen Preis gegen die plumpen Allgemeinheiten eines robusten Vorwärtsstürmers eintauschen, der gar keine Zeit hat, in sich selber Ein- und Umschau zu halten. Aber wir brauchen uns ja gar nicht mit solchen schönen Ausreden zu trösten; denn die pessimistische Stimmung in der Litteratur ist längst einer froheren Weltanschauung gewichen. Jauchzende Lebensbejahung ist ja das Evangelium der Allermodernsten. Rühren wir hier wieder an die verborgenen Fäden, die Leben und Kunst miteinander verknüpfen? Die Kraft, die in der Tiefe wirkt und schafft, bemächtigt sich auch derer, die bisher nur staunend betrachteten; die Lebensfreude und die Lebenssehnsucht des kämpfenden Proletariats sickert langsam, aber unaufhaltsam in die Dichtung über.

Ich bin mit meinem Traum zu Ende. Das ist alles was ich über das dramatische Zeitalter zu sagen habe.

Und das Drama selbst, das ihm den Namen geben mußte?

Wer darüber Näheres erfahren will, der lese dies Buch. Ich gebe keine Geschichte. Denn wie sollte man heute, wo alles noch im ersten Werden ist, wo kaum Gestaltetes sich immer wieder auflöst und sich ständig neue Formen bilden und umbilden, an eine Geschichte der modernen

Dichtung denken? Das Werdende zu schauen, zu genießen, zu verstehen, das ist das schöne Vorrecht, aber auch die heilige Pflicht der Zeitgenossen einer großen Kunstbewegung. Und nur für die, die schauen, genießen, verstehen wollen, habe ich das Buch geschrieben.

Henrik Ibsen

und die dramatische Gesellschaftskritik

Die Bühne als Tribunal

Ein wirrer Urwald von weißgelockten Haaren, die sich wie streitende Revolutionäre sträuben und bäumen — eine hohe, breitausgebuchtete Stirn, die, sich unter dem Ansturm wuchtender Gedanken gleichsam beständig weitend, wie eine vorspringende Citadelle das ganze Gesicht beherrscht — tiefliegende, kleine, verschmitzte Augen, die sich hinter der Brille hervor unbarmherzig in Menschen und Dinge hineinglühen — eine spitze, neugierig vorgestreckte Nase, deren bewegliche Nüstern alles um sich einsaugen — ein verkniffener, rechthaberischer Mund, dessen schmale Lippen nur zum Ja- oder Neinsagen geschaffen sind, und endlich ein energisch vorspringendes Kinn, das gleichsam jedes Wort dieses Mundes noch einmal unterstreicht — dieser stilisierte Struwelpeter nennt sich Henrik Ibsen.

Es giebt in der modernen Künstlerwelt wenige Charakterköpfe, denen man so, wie dem nordischen Runen-

dichter, alles, was in ihnen steckt, vom Gesicht ablesen kann. Die unbarmherzige Tyrannei des aufrührerischen Zeitgedankens, der sich die ganze schöpferische Kraft des Künstlers willenlos fügen muß, der scharfe Blick für die gesamte Wirklichkeit der Dinge, die Seelentaucherkunst, die aus den dunkeln Tiefen des Menschenherzens alle versunkenen Schätze und allen verborgenen Unrat heraufholt, die Unbarmherzigkeit und Unerbittlichkeit gegen alles, was Schein, Lüge, Heuchelei, Verstellung ist, die neugierige Vorliebe für das Absonderliche und Seltsame, der grüblerische Hang zum Wunderbaren, der versteckte Humor und die hier und da aufblitzende Selbstironie, die Freude am Moralpredigen und der verbissene Ernst, ja Eigensinn dieser moralischen Lebensauffassung — all das steht in des Norwegers scharfgemeißelten Zügen klar und deutlich geschrieben. Es ist keine Physiognomie, die den, der den Dichter bisher nur aus seinen Werken kannte, enttäuscht. Nein, wer von Ibsens Dichtungen kommt und sieht ihn selbst plötzlich vor sich, der sagt unwillkürlich: „Ja, das ist er, so und nicht anders kann er aussehen!“

In den „Stützen der Gesellschaft“ äußert der dunkle Ehrenmann Konsul Bernick, als er mit einem Mal die ganze gesellschaftliche Heuchelei von sich abschüttelt und

seine Sünden vor allem Volke beichtet, unter anderem die denkwürdigen Worte: „Die alte Zeit mit ihrer Schminke und Hohlheit, mit ihrer Tugendheuchelei und ihren jämmerlichen Rücksichten, soll uns ein Museum werden — offen zur Belehrung.“ Ist das wirklich nur das reumütige Bekenntnis des so schnell bekehrten großkapitalistischen Gauners? Oder redet hier ein Anderer, Größerer, redet hier der Schöpfer selbst durch den Mund seines mißratensten Geschöpfes? Als Ibsen die „Stützen der Gesellschaft“ schrieb, hatte er der historisch-romantischen Bühnendichtung für immer den Rücken gewandt, und bewußt oder unbewußt sprach er in den knappen Worten, die er im vierten Akt dem norwegischen Rheder in den Mund legt, sein dramatisches Zukunftsprogramm aus. Alles, was er fürderhin dichtet, soll Gesellschaftskritik sein. Die modernen Ideen, die die Geister draußen bewegen und an allen alten Gewohnheiten und Sitten rütteln, die neuen Wahrheiten, die an die Pforte des Jahrhunderts klopfen, sollen in der Heimat von der Bühne herab verkündigt werden. Die alte Gesellschaft mit ihren überlebten Einrichtungen, mit ihrer fadenscheinigen Moral, mit ihrer stumpfen, erlogenen Frömmigkeit will er aus den sie bergenden Kulissen auf die offene Scene schleppen, damit das grelle Rampen-

licht ihre traurige Jammergestalt beleuchte und sie sich einmal schämen lerne.

Aber war denn das etwas Neues? Hatte es nicht für alle Zeiten schon eine dramatische Tendenzdichtung gegeben? Hatte nicht schon mehr als vierhundert Jahre vor Christus ein Aeschylos die tragische Bühne, wie unsere Professoren der Aesthetik sagen würden, dazu mißbraucht, um für den Areopag, den alten Blutgerichtshof Athens, den die herrschende Demokratie beseitigen wollte, Stimmung zu machen? Hatte nicht selbst im Zeitalter der strengsten Hofetikette, unter dem tyrannischen Regimente des vierzehnten Ludwig, in Frankreich der große Corneille in seinem Cid eine Lanze für das eben verbotene Duell zu brechen gesucht? Und wer hatte der großen Revolution jenseits der Vogesen die Tagwacht geblasen, wenn nicht der geriebene Abenteurer Beaumarchais, als er in der Rolle Figaros von der Bühne herab den adligen Müßiggängern, deren ganze Arbeit im Geborenwerden bestehe, ihr ganzes Sündenregister vorlas? Und was that Lessing, als er seine freieren religiösen Anschauungen gegen pfäffische Unduldsamkeit verteidigen wollte? Er dichtete seinen Nathan. Was that Schiller, als er die Mißwirtschaft der kleinstaatlichen Höfe seiner Zeit geißeln wollte? Er schrieb Kabale und Liebe.

Aber man braucht gar nicht so weit in die Geschichte zurückzuschweifen, um Ibsens Vorbilder zu entdecken. Thatsächlich knüpft der norwegische Dramatiker unmittelbar an die zeitgenössischen Franzosen an, die unter dem zweiten Kaiserreich die dunkeln Hinter- und Untergründe der sogenannten guten Gesellschaft mit ihrer laterna magica beleuchten und die neuen moralischen Forderungen der Zeit in ein dramatisches Gewand kleideten. Der jüngere Dumas, selber der uneheliche Sprößling eines adligen Abenteurers, in dem Franzosen- und Mulattenblut durcheinanderkochte, das Kind einer Jüdin, die ihm den Groll der unterdrückten Rasse und den unwiderstehlichen Hang zu ätzender Kritik vermacht hatte, dieser geborene Rebell, hatte zum ersten Mal seit der großen Revolution die Bühne wieder in eine Kanzel verwandelt, um von ihr herab die Rechte des Bastardes, des gefallenen Weibes, der Dirne zu verteidigen. Die Meinung, der man seit 1789 gehuldigt hatte, die Meinung, die Bourgeoisie sei die Menschheit, in ihren Gesetzen verkörpere sich das allgemeine menschliche Recht, in ihren Einrichtungen die menschliche Ordnung, wurde von ihm vor eben dieser Bourgoisie mit schneidender Ironie als verwerflicher Aberglaube blosgestellt. Er führte den wohlanständigen Spießbürgern, die sich in

ihrer zahlungsfähigen Moral sonnten, die edle, aufopferungsvolle Dirne, den großmütigen Bastard, das selbstlose, gefallene Weib vor und zwang sie, über diese Geschöpfe, die sie im Leben verachteten, im Theater zu weinen. Sie selbst, die ehrenwerten Mitglieder dieser ehrenwerten Gesellschaft, sollten durch diese Thränen bezeugen, daß ihre gesellschaftliche Moral eine Lüge sei, daß das wahrhaft Menschliche mit seinen Wirkungen erst da beginne, wo die polizeiliche Einteilung der Gesellschaft aufhöre.

Versteht man jetzt, warum Dumas gerade das Theater wählte, um seine neuen Wahrheiten zu verkünden? Er wollte, daß die Leute, denen er ihre Heuchelei greifbar vor die Nase hielt, selbst Farbe bekennen, daß sie dem neuen Gesetzgeber, der ihre alten Tafeln zerbrach, Recht geben, daß sie ihm, während er sie durchpeitschte und geißelte, zujubeln müßten. Und er hatte sich nicht getäuscht. Gerade weil er kein Dichter, sondern nur ein Bußprediger war, wurde er von den Zeitgenossen den größten poetischen Genies früherer Zeiten gleichgestellt, denn das Publikum vergaß bei den dramatischen Strafpredigten, die auf es herniederdonnerten, daß es im Theater saß, und erbaute sich, als wäre es in der Kirche, in religiöser Verzückung an der weltlichen Beredsamkeit des Anwalts der Verstoßenen.

So wurde der jüngere Alexander Dumas der Schöpfer des französischen Bühnenplaidoyers, dieser poetischen Mißgeburt der moralischen Entrüstung, die lange Zeit die Bühnen des In- und Auslandes beherrschte. Augier und Viktorien Sardou traten in die Fußtapfen des gefeierten Sittenpredigers, und in Deutschland versuchte sich Paul Lindau in der dramatischen Verkleidung sogenannter interessanter Fälle, wie sie sonst in der Tagespresse die Rubrik Vermischtes zu füllen pflegen. Um das Poetische kümmerte sich kein Mensch mehr. Man hatte ganz vergessen, was eigentlich Poesie sei. Man griff einfach einen sozialen Zeitgedanken, der gerade in der Luft schwebte, hastig auf, formulierte ihn mehr oder weniger geschickt zu einer neuen sittlichen Forderung und suchte dann im Leben oder in der Phantasie nach einer passenden Handlung, um mit ihr von der Bühne herab die neue Wahrheit zu beweisen. Friedrich Nietzsche meint, die eigentümliche Dialogform der griechischen Tragödie, in der Rede und Gegenrede so gern in einzeiligen Schlagern hin- und herfliegen, erinnere an die Gepflogenheiten des Gerichts und der Volksversammlung, in denen der athenische Bürger des fünften vorchristlichen Jahrhunderts herangewachsen sei. Sollte man beim Anblick der französischen Thesenstücke, in

denen im Salon von Herren und Damen der guten Gesellschaft das Für und Wider einer brennenden Frage nach allen Seiten hin mit peinlichster Logik besprochen wird, nicht auf den Gedanken kommen, unsere heutige Menschheit bestehe aus lauter Advokaten und das Theater sei ein Gerichtshof, vor dem die armen Sünder der Gesellschaft, die Verachteten und Ausgestoßenen mit allem Aufwand von Geist, Beredsamkeit und Rührseligkeit verteidigt würden?

Bekanntlich war es der Kritiker Georg Brandes, der mit den modernen Ideen seine skandinavischen Landsleute aus dem romantischen Schlummer weckte. Seine Hauptströmungen der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts, in denen er mit warmer Begeisterung den raschen Siegeszug dieser Ideen durch ganz Europa schilderte, waren ein Mahnruf an die schaffenden Künstler des Nordens, dem Kultus der Vergangenheit den Rücken zu wenden und an der Neugestaltung des modernen Völkerlebens thatkräftig mitzuarbeiten. Lasset die Toten die Toten begraben und helft den Lebendigen! Das war der wackere Heerruf des Meisters nordischer Kritik. Und siehe! Sie folgten ihm alle, alle, die das neue Leben des Jahrhunderts in sich spürten, und ein gütiges Geschick wollte es, daß die Begeisterten zugleich echte Künstler

waren. So erlebte denn die Welt das unerhörte Schauspiel, daß ein geistvoller Kritiker durch die schöpferische Macht seiner Kritik eine neue Litteratur aus der Erde stampfte. Und zwar eine Litteratur, die nicht nur die treibenden und gährenden Zeitideen des Auslandes dem norwegischen Volksgeist einimpfte, sondern das Ausland selbst, von dem diese Ideen stammten, durch deren echt künstlerische Ausgestaltung entzückte. Das junge Dänemark und vor allem das junge Norwegen übernahm mit einem Mal die Führung in dem großen Litteraturkampfe der Gegenwart, und in Norwegen trat gleich zu Anfang Henrik Ibsen an die Spitze der ganzen Bewegung.

Der Schauspieldirektor Ibsen bewunderte ohne Zweifel die elegante Bühnentechnik der Franzosen, die über alle inneren Unwahrscheinlichkeiten der Handlung hinwegtäuschte; aber der Dichter Ibsen durchschaute die ganze Hohlheit dieser äußeren Mache und suchte in diesen dramatischen Kämpfen für eine höhere Menschlichkeit vergebens nach dem — Menschen. Ihn konnten diese Theaterpuppen, die alle bloß auf den richtigen Augenblick warteten, um ihr geistreiches Plaidoyer an den Mann zu bringen, um so weniger genügen, als er von der Romantik herkam, wo man den bloßen Verstand, mit dem diese Welt prunkte, nicht allzu hoch an-

zuschlagen pflegte. Oder wie hätte einen Dichter, der so gern in die dunkeln Tiefen des Gefühls hinabtauchte und den geheimen Ahnungen und Träumen des Menschenherzens lauschte, die kühle, verstandesmäßige Erörterung neuer Wahrheiten zu befriedigen vermocht? Gewiß, die moralische Tendenz dieser Bühnenplaidoyers gefiel ihm; denn er selber warf nur deshalb eine alte Wahrheit von sich, um sich ebenso eigensinnig in eine neue zu verbeißen; er hatte nun einmal einen Hang zum Moralprediger und auch er wollte die Bühne und die ganze dramatische Dichtung den höheren Zwecken der Weltverbesserung dienstbar machen. Allein gerade damit die neue erlösende Idee, die er in sich trug, den Zuschauern in Fleisch und Blut übergehe, mußte sie selber Fleisch und Blut werden. Ibsen schuf Menschen, ganze, lebendige Menschen, das ist der große Unterschied zwischen ihm und den Franzosen. Das Problem, das ihn beschäftigte, spaltete sich gleichsam wie von selbst in seine streitenden Gegensätze auseinander; und diese streitenden Gegensätze wurden Menschen, nicht Theaterpuppen, die nur ihrer schönen Reden wegen da waren, sondern lebendige Wesen, die die neue Wahrheit, die er verkünden wollte, gleichsam schon durch ihr bloßes Dasein bewiesen. Ibsen ist Dichter, Alexander Dumas,

Augier und Sardou sind theaterkundige Feuilletonisten, und wenn man Ibsen den Testamentvollstrecker dieser Franzosen genannt hat, so kann das nur in dem Sinne verstanden werden, als er das, was jene wollten und anstrebten, wirklich vollbracht, als er die modernen Ideen künstlerisch ausgestaltet, als er der dramatischen Problemdichtung, von der jene nur ein Zerrbild lieferten, neben der Tragödie alten Stils einen Ehrenplatz erobert hat.

Damit will ich nicht etwa behaupten, daß man den Ibsenschen Menschen ihre Herkunft nicht anmerke. Nein, sie sind alle, so natürlich sie sich auch gebahren, mehr oder weniger von des Gedankens Bläße angekränkelt. Aber wir wurden es alle erst gewahr, als Gerhart Hauptmann und die ihm folgten, ihre Menschen auf die Bühne stellten. Und noch heute, wenn wir im Theater sitzen und ein Ibsensches Drama sehen, hält uns der nordische Magier unter seinem Bann. Solange die Kinder seiner grübelnden Phantasie vor uns stehen, so lange wir ihnen in die Augen schauen und ihre Stimme hören, sind wir wie hypnotisiert und merken nicht, daß sie wie die Figuren eines Schachbretts von ihres Meisters Hand hin- und hergeschoben werden, um eine dramatische Schachaufgabe zu lösen. Das aber

ist gerade die Allmacht des Dichters, daß er uns zwingt, an seine Geschöpfe zu glauben, obgleich wir bei jedem Wort, das sie sagen, dunkel fühlen, daß sie nur Kinder des Gedankens sind.

Das moderne Drama beginnt mit der Gestaltung der modernen Ideen. Henrik Ibsen aber ist der Erste, der aus modernen Ideen moderne Kunstwerke macht. Das ist seine geschichtliche Bedeutung. Aber warum mußte gerade einem Norweger gelingen, was den Franzosen versagt geblieben war? Ich weiß wohl, daß solche Fragen leichter zu stellen als zu beantworten sind. Ja, eine einzige Antwort ist in diesem Falle nicht viel besser als eine halbe Lüge. Unstreitig neigt der germanische Tiefsinn des Nordländers mehr zu einer ernsteren Erfassung jeder einmal aufgeworfenen Frage, als der leichtbeschwingte Geist des mehr mit den Dingen tändelnden Franzosen. Dazu kommt beim Germanen ein Überschuß an Gemüt, der die poetische Anschauung der Dinge bevorzugt, während der Gallier sie sich lieber verstandesmäßig klar macht. Aber das alles dünkt mir hier geringfügig, wenn ich an die grundverschiedene Rolle denke, die die modernen Ideen in Frankreich und in Norwegen spielen mußten. Dort eine weitherzige, großstädtische, geistsprühende Gesellschaft, der das gefallene

Weib, die edle Dirne und der großmütige Bastard ein pikanter Unterhaltungsstoff mehr waren, hier ein vermuckertes, geistig und sittlich beschränktes Spießbürgertum, in dessen ängstliches Dasein die fremden neuen Gedanken wie Bomben hereinplatzten. Was dort angenehme Spielerei war, erscheint hier schon im Leben als dramatische Spannung. Und dem Genie blieb eigentlich nichts zu thun, als das Leben selbst künstlerisch zu gestalten.

Henrik Ibsen gab sich aber damit nicht zufrieden, sondern vertiefte die Tagesfragen, die ihm von draußen zugetragen wurden, zu Lebensfragen. Sprachen Dumas und seine Nachfolger von dem gefallenen Weib, so begann Ibsen vom gefallenen Mann zu reden. Machten jene viel Aufhebens von der edlen Dirne, so zeigte Ibsen die Märtyrerin der Ehe. Hielten sich jene über die Ausnahme auf, so wies er nach, wie übel es mit der Regel bestellt sei. Und hausierten jene lediglich mit dem alten Fetzen des Liberalismus, mit den starren Ideen der Freiheit oder der Gerechtigkeit, so schleuderte er die großen sozialen Fragezeichen des modernen Denkens, die tröstlichen Zweifel des Sichselbstüberlebenden unter die Menge, damit die wenigen, für die sie bestimmt waren, sich an ihnen erbauen könnten.

Ich sage absichtlich: die wenigen. Denn eines dürfen wir nicht außer Augen lassen: Ibsen ist — das Wort in seinem ursprünglichen, edlen Sprachsinne verstanden — durch und durch Aristokrat. So revolutionär seine Gedanken sind, so gering er von allem Bestehenden denkt, so wenig glaubt er an den weltgeschichtlichen Beruf der Masse. Man darf eben nicht vergessen, daß er aus der kleinbürgerlichen Gesellschaft Norwegens hervorgegangen ist und die ganze geistige Erbärmlichkeit und Engherzigkeit einer Regierung von Gevatter Schneider und Handschuhmacher am eigenen Leibe erfahren hat. Und diese kleinbürgerliche Gesellschaft Norwegens ist es ja auch, die ihm bei allem, was er dichtet, Modell stehen muß. An ihr haftet sein Auge wie festgebannt: außer ihr giebt es für ihn keine Welt. Nur was er dort an sozialen Kämpfen und Reibungen erblickt, spiegelt er in seiner Dichtung wieder. Kann man sich da wundern, wenn die kämpfende Arbeiterschaft in der Ibsenschen Dichtung gar keine Rolle spielt? Und muß man nicht vielmehr über den sozialen Tiefblick staunen, mit dem das innerste Wesen dieses kleinbürgerlichen Lebens in seinen verschiedensten Gestaltungen blosgelegt wird?

Schon im „Bund der Jugend", einem Lustspiel, dessen Handlung sich noch ganz nach alter Manier auf

lauter Mißverständnissen und Verwechselungen aufbaut, sind die sozialen Gegensätze scharf erfaßt. Ibsen stellt hier den alteingesessenen Aristokraten dem gewissenlosen Emporkömmling gegenüber, aber obgleich er uns keinen Augenblick im Zweifel läßt, wer von den beiden erbitterten Gegnern sich seines Wohlgefallens rühmen darf, so hat er doch Licht und Schatten zwischen beiden gerecht verteilt. Kammerherr Brattsberg, ein reicher Hüttenbesitzer, der in patriarchalischer Weise für seine Leute sorgen und sie, wie er meint, zu ihrem eigenen Heile bevormunden will, ist empört über die unsauberen Geldgeschäfte, mit denen der Gutsherr Monsen die Bevölkerung an sich lockt und zu leichtsinniger Spekulation verführt, und er erinnert den geriebenen Sohn an die ehrliche Arbeit des Vaters, der Holzflößer war. Allein der gewissenlose Gauner bleibt dem ehrenfesten alten Herrn die richtige Antwort nicht schuldig. „Kennen Sie etwas von dem Leben in diesem Stande, Herr Kammerherr?“ fragt er höhnisch. „Haben Sie ein einziges Mal probiert, was die Leute erdulden müssen, die für Sie droben auf den Felshängen die Waldbäume fällen und sie stromab führen, während Sie in Ihrer warmen Stube sitzen und den Ertrag davon ernten? Können Sie es solch einem Manne verdenken, daß er sich

emporarbeiten will?“ Nur schade, daß das, was dieser Herr Mousen unter emporarbeiten versteht, noch tausendmal schlimmer ist, als alles, was der Kammerherr sich bewußt oder unbewußt hat zu Schulden kommen lassen. Nicht genug, daß er die ehrliche Arbeit verschmäht und durch seine Wuchergeschäfte die Bevölkerung ruiniert: er verführt sogar die leichtsinnigen Opfer seiner Spekulation zum Verbrechen: des Kammerherrn eigener Sohn wird durch ihn zum Wechselfälscher.

Doch Mousen erscheint immer noch als eine Ausnahme, und der moralische Kaufmann, der im Theater sitzt, kann sich mit dem Gedanken trösten, daß gerade diese Ausnahme die Regel, das heißt seine eigene Vortrefflichkeit, beweise. Ganz anders aber steht es mit dem frommen Rheder Bernick, dem gefeierten Wohlthäter und Musterbürger in den „Stützen der Gesellschaft“. Hier macht der Dichter gar kein Hehl daraus, daß er ihn als kapitalistischen Typus betrachtet wissen will; denn die Rummel, Wigand und wie Bernicks Geschäftsfreunde sonst noch heißen mögen, sind um kein Härchen besser als der Herr Konsul selbst. Und was thut dieser Mächtige, dessen Wort bei seinen ihm blindlings vertrauenden Mitbürgern alles durchzusetzen vermag? Im klaren Bewußtsein, daß sein bloßer Name

jeden etwa auftauchenden Verdacht niederschlagen wird, befürwortet er den Bau einer Eisenbahn, die er noch vor Jahresfrist auf das energischste bekämpft hat. Und zwar nicht etwa blos, weil diesmal eine Binnenlinie geplant wird, die seiner Rhederei keinen Abbruch thun kann, sondern vor allem, weil er als weitblickender Mann das ganze Terrain, durch das die Bahn geführt werden soll, im Bunde mit ebenso uneigennützigen Geschäftsleuten bereits aufgekauft hat! Aber das ist noch nicht das schlimmste Gaunerstückchen, das dieser von Moral und Frömmigkeit triefende Großkapitalist kaltlächelnd auf sein Gewissen nimmt. Nein, er wächst sich vor unseren Augen zum Verbrecher großen Stiles aus. Er befiehlt aus bloßer Gewinnsucht, wohl wissend, daß sein Befehl nicht ausgeführt werden kann, die Reparatur eines durch und durch verfaulten Schiffes in zwei Tagen fertig zu stellen, und läßt, den sichern Tod der Mannschaft voraussehend, im tröstlichen Bewußtsein, daß die Ladung versichert ist, die seeuntüchtige „Indian Girl" nach Amerika absegeln. Ja, er wird nicht nur selber zum Schurken, sondern zwingt auch andere, zu Schurken zu werden. Er macht den ehrlichen Werkführer Anner, der ihm das Unmögliche seines Begehrens vor Augen stellt, durch die Androhung seiner Entlassung, zum

Lügner und Schwindler. Der Kapitalist korrumpiert den Arbeiter.

Sind hier nicht die moralischen Verwüstungen, die der Kapitalismus im Menschenherzen anrichtet, in den grellsten Farben geschildert? Nur schade, daß die altmodische Schubladentechnik und der unwahre, rührselige Schluß den poetischen Wert der „Stützen der Gesellschaft" so tief herabdrücken, daß sich der Leser oder Hörer fast bei der moralischen Genugthuung beruhigen muß.

Aber auch später, als der Dichter dem Moralisten ebenbürtig geworden war, hat Ibsen manch scharfumrissenen kapitalistischen Charakterkopf gezeichnet. Ich erinnere nur an den Großhändler Werle in der „Wildente". Dieser feine Genußmensch, um den sich die ganze gute Gesellschaft huldigend drängt, versteht es gar vortrefflich, seinem früheren Compagnon, dem Leutnant Eckdal, gegenüber, der für ihn im Zuchthaus gesessen hat, dem großmütigen Wohlthäter zu spielen. Der gebrochene Greis, der für des anderen Sünden so schwer gebüßt hat, darf dem vornehmen Herrn Schreiberdienste thun, und den Sohn des Entgleisten läßt der Großhändler gar zum Photographen ausbilden, um ihn mit seiner ehemaligen Maitresse zu verheiraten.

Führte bei diesen Porträts dem Dichter gleichsam der soziale Ingrimm den Pinsel, so zittert über den weißen Verbrecherhaaren Gabriel Borkmanns der verklärende Schimmer der Romantik. Aber wer möchte den greisen Rätselmann darob tadeln, daß er auf seine alten Tage zu seiner ersten Liebe zurückgekehrt ist? Zudem ist ja Gabriel Borkmann, der die gefesselten Millionen in den Bergen um Erlösung rufen hört, der des Goldes schlummernde Geister wecken will, um Menschenglück zu schaffen weit, weit um ihn herum — zudem ist ja dieser verwegene Träumer nicht irgend ein gaunerischer Bankdieb, wie sie heute zu Dutzenden in jedem Zuchthause sitzen, sondern es ist der Kapitalismus selbst. Hier, wo Ibsen, den Gepflogenheiten seiner alternden Dichtung treu bleibend, alles Persönliche im Sinnbildlichen verdampfen läßt, hat die soziale Entrüstung ebensowenig Platz wie in der wissenschaftlichen Analyse. Und nur eine voreilige Kritik, die den symbolistischen Charakter des Ibsenschen Schwanengesanges ganz verkennt, wird den Dichter gütigst darauf aufmerksam machen, daß unsere Kapitalisten heutzutage keinen Hang und keine Zeit zu solchen sentimentalen Träumereien hätten.

Wir sehen aus all dem, daß dem norwegischen

Dichter der moderne Großkapitalist keine unbekannte Erscheinung ist. Nein, er durchschaut ihn bis auf den Grund der Seele und stellt ihn nackt und bloß, wie er ihn geschaut hat, auf die Bühne. Aber diese Stützen der Gesellschaft haben doch immer, auch wenn sie Verbrecher werden, einen großen Zug. Der Kleinbürger dagegen, wie ihn Ibsen kennt, ist gemein und lächerlich zu gleicher Zeit. Man denke nur an die Krähwinkelgesellschaft im „Bund der Jugend", die den Gesinnungswandelkünstler Steensgard auf den Schild hebt, den trunksüchtigen Buchdrucker Aslaksen, dessen drittes Wort immer die Lokalverhältnisse sind, an den heruntergekommenen Daniel Heire, der heute mit Mousen am Wirtshaustisch gegen den Kammerherrn hetzt und morgen bei diesem zu Mittag speist, und an den im Gehorsam gegen den Kammerherrn ersterbenden Lundestad, der niemals weiß, ob er das Reichstagsmandat annehmen oder ablehnen soll, und man wird ohne weiteres begreifen, warum Ibsen, als seine künstlerische Kraft erstarkt war, es sich nicht versagen konnte, diese Leute, deren ganzes Leben sich aus lauter Kirchturmsinteressen und kleinen egoistischen Häkeleien zusammensetzt, noch einmal aufs Korn zu nehmen. Wo hätte er auch die Geißel der Satire so lustig schwingen können wie hier, wo

alles, aber auch alles klein und verächtlich war? So entstand der „Volksfeind", diese köstlichste Persiflage des Kleinbürgertums, die die Weltlitteratur kennt.

Oder wer lacht nicht über den würdetrunkenen Bürgermeister Stockmann, wenn er des hohen Rates sozialpolitische Einsicht offenbart? „Welch außerordentlichen Aufschwung hat der Ort nicht schon in diesen paar Jahren genommen!" sagt er, sich mit seiner Gründung, der Badeanstalt, brüstend. „Geld ist unter die Leute gekommen, Leben, Bewegung! Gebäude und Grundstücke steigen täglich im Preise." Und als Redakteur Hovstad ihn darauf aufmerksam macht, daß auch die Arbeitslosigkeit abgenommen habe, klopft er sich befriedigt auf den Bauch und meint: „Auch das ja. Die Armenlasten haben sich für die besitzenden Klassen in erfreulichem Maße verringert." Aber je geringer bei ihm das Verständnis für die brennendste Frage der Zeit und die eigentlichen Aufgaben eines geordneten Gemeinwesens, um so größer sein büreaukratischer Beamtendünkel. „Als Beamter," ermahnt er seinen Bruder, den Badearzt, „hast du gar kein Recht, eine separate Überzeugung zu haben. Als untergeordneter Angestellter der Badeanstalt darfst du keine Überzeugung aussprechen, die mit der deines Vorgesetzten im Widerspruch steht."

Aber seine liberalen Gegner, die ihn und seine Sippe so gern entthronen möchten, sind noch traurigere Tröpfe als ihr Stadtoberhaupt.

Das Bad ist vergiftet! Diese Entdeckung des Badearztes Dr. Stockmann bringt mit einem Mal Leben in den Ameisenhaufen. Die freisinnigen Journalisten Hovstad und Billing wollen die allgemeines Aufsehen erregende Nachricht politisch ausschlachten, um die alteingesessenen Stadtmächtigen vom Throne zu stürzen. Der Buchdrucker Aslaksen, ein Namens- und Charaktervetter seines Kollegen im „Bund der Jugend", will, soweit man sich nicht gegen die Autoritäten wendet, mit Hülfe der Hausbesitzer dem Doktor die kompakte liberale Majorität verschaffen. Und Dr. Stockmanns Schwiegervater, der alte, verbissene Dachs in der Gerberei droben, freut sich, daß den Herren vom Rat ein Streich gespielt werden soll. Kaum aber hat der dünkelhafte Bürgermeister ihnen allen eröffnet, daß die Umlegung der Wasserleitung mehrere Millionen Mark kosten würde, ja daß man das Bad für mehrere Jahre ganz schließen und so die Haupteinnahmequelle der Stadt verstopfen müßte, so fallen alle miteinander über den armen Badearzt her und steinigen ihn als Volksfeind.

Kann man sich da wundern, daß sich Ibsen über

diese kompakte liberale Majorität lustig macht? Nein, der Humor des Dichters ist souverän, und wer es nicht vertragen kann, wenn der Dichter über etwas spottet, was ihm heilig ist, der mag sich begraben lassen. Aber ganz abgesehen von dem Künstlerrecht des Dichters muß nicht jede für neue Ideen kämpfende Partei zunächst die traurige Erfahrung machen, daß die Mehrheit, wie Dr. Stockmann sagt, niemals recht habe? Und sollen sich die, die für eine höhere Kultur der Menschheit kämpfen, etwa über dessen Gleichnis vom Köter und Pudel empören? Nein, ich glaube die Zeit der politischen Schlagwörter ist vorüber, und man kann das Recht der Majorität und das allgemeine direkte geheime Wahlrecht in Ermangelung eines besseren Wertmessers für eine politische Notwendigkeit halten, ohne in ihm den Stein der Weisen und aller Tugend Inbegriff zu erblicken.

Ich habe alle Stellen, in denen Ibsen die politischen und sozialen Verhältnisse des großen Volkslebens streift, absichtlich zusammengetragen. Nicht etwa, weil ich wähnte, der heutige Dichter habe vor allem die Aufgabe, das große Getriebe des gesellschaftlichen Lebens darzustellen. Nein, was Dumas den Parisern über die Einrichtungen der bürgerlichen Welt sagte, gilt auch

von den ökonomischen Kampfgebilden der Gegenwart: sie sind nicht das Allgemein-Menschliche, sondern erst wo sie aufhören, fängt das Allgemein-Menschliche an. Sie sind Formen, zuweilen notwendige Formen dieses Menschlichen, aber für den Dichter haben sie nur insofern Bedeutung, als sie das Menschliche in sich schließen. Ibsen selbst veranschaulicht uns das am besten. Sein „Bund der Jugend" und seine „Stützen der Gesellschaft", in denen diese politischen und sozialen Verhältnisse am breitesten dargestellt werden, haben unter allen Dramen des Norwegers den geringsten poetischen Gehalt, und sein „Volksfeind" kann sich trotz allem Humor und aller Satire mit den ergreifenden Seelengemälden, die ungefähr zur selben Zeit entstanden, mit den „Gespenstern", mit der „Wildente" und mit „Rosmersholm" nicht vergleichen. Je mehr der Dichter den äußerlichen Umkreis seines Weltbildes verengte, um so mehr konnte er seine ganze gestaltende Kraft auf einen Punkt konzentrieren. Und was er an Breite verlor, gewann er an Tiefe. Was that es, daß er die Menschen preisgab, wenn er dafür den Menschen eintauschte? Anstatt dem ökonomischen Statistiker ins Handwerk zu pfuschen und das Spiel der sozialen Kräfte im Völkerleben oberflächlich zu schildern, tauchte er in

die Seele des Einzelmenschen hinab und sah, wie sich dort der große Weltkampf abspiegelte. Und er fand die Lebenslüge und mit ihr den modernen tragischen Charakter.

Die Lebenslüge.

„War das auch wegen der Gesellschaft, daß du diese fünfzehn Jahre in der Lüge beharrst?“ fragt Lona Hessel in den „Stützen der Gesellschaft“ ihren früheren Bräutigam, den gefeierten Konsul Bernick, und warnend setzt sie hinzu: „Ja, du hast vieles gewirkt und gefördert für dich selbst wie für andere. Du bist der reichste und mächtigste Mann der Stadt; unter deinen Willen müssen sich alle beugen, weil sie dich ohne Flecken und Makel glauben. Dein Haus gilt als ein Musterhaus, dein Thun als Vorbild und Richtschnur. Doch alle diese Herrlichkeit und du selbst dazu stehen wie auf schwankem Moorgrund. Ein Augenblick kann kommen, ein Wort ausgesprochen werden — und du und die ganze Herrlichkeit gehen zu Grunde, wenn du dich nicht bei Zeiten rettest.“

Und in den „Gespenstern“ gesteht die schwergeprüfte Frau Alving, nachdem sie Pastor Manders die traurigen

Erlebnisse ihrer Ehe anvertraut hat: „Ich hätte kein Geheimnis aus Alvings Leben machen sollen. Aber damals hatte ich nicht den Mut zu etwas anderem — um meiner selbst willen nicht. Ich war so feige."

Und in der „Wildente" versichert der ehrliche Cyniker Relling, als er dem fanatischen Wahrheitsapostel Gregers Werle erzählt, wie er Molvik dämonisch und den alten Ekdal zum Bodenkammerjäger gemacht habe: „Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, so nehmen Sie ihm auch zu gleicher Zeit sein Glück."

Und in „Hedda Gabler" endlich sagt Jörgen Tesmans Frau zum Gerichtsrat Brack, der sich schon auf künftige Schäferstunden freut: „Ja, hegen Sie nicht die Hoffnung, Herr Rat? Sie als einziger Hahn im Korb —" und schießt sich eine Kugel durch den Kopf.

So viele Menschen, so viele Lügner. Erst der schurkische Großkapitalist, der sein ganzes Leben lang gelogen hat, um zu Geld, Macht, Ansehen, Ehren und Würden zu gelangen, und jetzt um seiner Mitbürger willen weiter lügen muß, um sich in seiner beneideten Stellung zu erhalten. Dann die selbstlose Mutter, die nur um ihres Kindes willen lügt, damit der Sohn mit Freude und Dankbarkeit des Vaters gedenken möge. Dann die verächtlichen und unglücklichen Geschöpfe, die

sich mit der Wildente in der Bodenkammer herumtreiben, diese Ärmsten, die selber glauben, was sie anderen von sich vorlügen, und die nur um dieser Lüge willen das Leben ertragen. Und endlich Hedda Gabler, diese schöne Lüge der Natur, die halb Mann, halb Weib, nicht lieben und nicht entsagen kann und so sich selber und andere zu Tode quälen muß.

Aber darf man diese ganz verschiedenen Menschen, die so gut wie garnichts miteinander gemein haben, überhaupt zusammen nennen? Wer wollte das edle, durchgeistigte Dulderantlitz der Frau Alving mit der heuchlerisch verzerrten Armsünderphysiognomie des Konsuls Bernick vergleichen? Und wie kommen der lächerliche Aufschneider Hjalmar Ekdal und der „dämonische" Molvik zu der Ehre, neben die energische Hedda Gabler gestellt zu werden? Etwa weil sie alle miteinander lügen? Aber lügen sie etwa gleich? Oder lügt jeder anders? Und kommt es nicht gerade darauf an, *wie* ein jedes lügt? Ich glaube, es lohnt sich wohl, diese Fragen einmal ruhig zu beantworten. Vielleicht lernen wir dadurch gerade das, was Ibsen die Lebenslüge nennt, etwas näher kennen.

Wenn man die Stützen der Gesellschaft liest, so spürt man bei jedem Satz den sozialen Ingrimm des

Dichters, der sich gleichsam mit einem Mal durch alle Lügen und Heucheleien der heutigen Menschheit hindurchwühlen will. Der Konsul Bernick, den sich Ibsen hier zum Sündenbock ausersehen hat, ist sozusagen aus lauter Lebenslügen zusammengesetzt. Er hat für's erste seine Jugendliebe schnödem Gelde geopfert und, um das Geschäft seiner Mutter vor drohendem Bankerott zu retten, statt der geliebten Lona die reiche Betty geheiratet. Das ist seine erste Lüge. Er hat ferner als junger, lebenslustiger Mann zu eben der Zeit, da er mit Betty verlobt war, ein kleines Techtelmechtel mit einer verheirateten Schauspielerin gehabt, wobei er sich vor dem plötzlich heimkehrenden Gatten durchs Fenster flüchten mußte. Er hat aber dieses galante Abenteuer, das ihn in den Augen der muckerischen Gesellschaft seines Heimatstädtchens unmöglich gemacht hätte, seinem unschuldigen Schwager Johann, der damals gerade nach Amerika reiste, in die Schuhe geschoben. Das ist seine zweite Lüge. Er hat endlich, um dem mütterlichen Geschäft über die finanziellen Schwierigkeiten des Augenblicks hinwegzuhelfen, das falsche Gerücht ausgestreut, sein Schwager Johann Tönnsen habe vor seiner Abreise die Geschäftskasse geplündert. Er hat sich also nicht geschent, den edlen Mann, der ihm soeben freiwillig seinen

guten Ruf geopfert hatte, des ehrlichen Namens zu berauben und zum Dieb zu stempeln — und das alles aus Angst vor der moralischen Gesellschaft, die, genau besehen, aus lauter solchen Heuchlern besteht, wie er selber einer ist. Kann man sich da wundern, daß ein Mann, der sich auf dieser dreifachen Lüge zum angesehensten Bürger des gesamten Gemeinwesens emporgeschwungen hat, nunmehr auch kein Bedenken trägt, weiter zu lügen und zu betrügen? Der Eisenbahnbau mit den geheimen Landaufkäufen und der Befehl, daß die durch und durch verfaulte „Indian Girl" in See gehe, obwohl er weiß, daß sein eigener Schwager mitfahren will, sind nur die würdige Krönung dieses ungeheuerlichen Lügenturms.

Die Lebenslüge als Gesellschaftslüge, als bewußte, egoistische Heuchelei, aber durch die Gesellschaft verschuldet und von ihr gefordert — das ist die erste Form, in der uns der Widerspruch zwischen den Reden und den Handlungen des Menschen bei Ibsen entgegentritt. Die christliche Moral im Munde und die kapitalistische Moral im Herzen — so erscheint der heutige Mensch auf der Bühne des Lebens. Er ist ein Opfer der Gesellschaft; er spürt die innere Unwahrheit seines ganzen Daseins; er möchte den Fluch, der auf ihn lastet, ab-

schütteln, und wer weiß? wenn einer käme und die richtigen Worte fände, könnte er ihn am Ende von der Lebenslüge befreien. Offenbar hatte Ibsen, als er den „Bund der Jugend“ und „die Stützen der Gesellschaft“ schrieb, noch den Glauben an die bestehende Gesellschaft. Er traute ihr die Kraft zu einer moralischen Wiedergeburt zu, und zwar so wie sie war, ohne daß sie zuvor hätte aus den Fugen gehn müssen. Daher die wunderliche Mischung von sozialer Entrüstung und verblüffendem Optimismus, die uns an diesen Dichtungen so eigentümlich berührt. Derselbe Dichter, der in einemfort grollt und zürnt und wettert, will zugleich den Zuschauer durch den Augenschein überzeugen, daß er durch die Wahrheit der Dichtung die Lüge des Lebens überwinden könne. Und so müssen sich denn seine Menschen wider alles Erwarten schnell, noch kurz, bevor der Vorhang fällt, bekehren und gute Besserung geloben. Im „Bund der Jugend“ sinken sich, sobald der Glücksritter Steensgard hinausgeräuchert ist, die streitenden Parteien gerührt in die Arme, und selbst das böse Maul des verkommenen Heire findet im lokalen Teile der Aslaksenschen Zeitung eine der Gesellschaft nützliche Verwendung. Das Laster ist geprellt, die Tugend siegt — wie hier, so auch in den „Stützen der Gesellschaft“,

wo sich der geriebene Gauner Bernick zu guter letzt wie ein altes Weiblein von der Heilsarmee benimmt, das in einer Abendversammlung aufsteht, um allem Volke seine Sünden zu bekennen. Aber wird ihm jemand glauben? Vermutlich ebenso wenig, wie dem tapferen „Volksfeinde" Dr. Stockmann, dem die edeln Mitbürger die Fenster eingeworfen haben, nun, da er mit Frau und Kind ohne Praxis und ohne alle finanzielle Hülfsquellen auf der Straße liegt, irgend einer glauben wird, daß der stärkste Mann der Welt der sei, der ganz allein stehe.

Die moralische Entrüstung allein ist eben ein schlechter Dichter. Ein kurzes Kampflied mag ihr gelingen, ein Drama niemals. Der schielende Blick des Ergrimmten und die Ungeduld des Kämpfenden fälschen das Lebensbild. Aber diese wohlfeile Weisheit erklärt uns noch lange nicht, warum gerade die drei Dramen Ibsens, in denen die äußeren Gestaltungen des sozialen Lebens am breitesten geschildert sind, den geringsten dichterischen Wert haben. Und doch ist die Antwort darauf nicht so schwer zu finden. Wir müssen uns nur hüten, unser klares Urteil über das, was die Dichtung kann und soll, durch die prächtigen Milieuschilderungen, von denen die moderne Dichtung ausgeht, verwirren zu lassen.

Um die allgemeinen Zusammenhänge zwischen dem gesellschaftlichen Leben und den Handlungen des einzelnen Menschen aufzudecken, haben wir keinen Dichter nötig; denn das kann jeder Statistiker besorgen. Das dichterische Schauen beginnt eben, wie schon einmal gesagt, gerade da, wo der Verstand des Statistikers aufhört. Je weniger sich also der Dichter mit unnötigem äußerlichem Ballast überladet, um so freier und ungehinderter kann er sich durch die Irrgänge der menschlichen Seele bewegen. Nicht daß sich äußere Vorgänge des ökonomischen Lebens in unserem Wollen und Handeln abspiegeln, sondern wie sie sich abspiegeln, darauf kommt es dem Dichter an. Und darum schaut er die Welt von innen an, und diese innere Welt ist so reich an Gestalten und Formen, so voll von Bewegung und Leben, daß er in den meisten Fällen zufrieden ist, wenn es ihm mit Mühe und Not gelingt, eine einzige Menschenseele auszuschöpfen. Und in dieser vereinzelten Menschenseele, die er nun betrachtet, rücken die streitenden Gewalten, die im Leben draußen räumlich getrennt waren, näher und näher zusammen, und staunend sieht der geschärfte Blick, wie sie hier, wo kein Raum, wo alles nur Zeit ist, ganz ineinanderschmelzen, wie Gut und Böse, Fluch und Segen, Lebensbejahung und Lebens-

verneinung, die er durch eine Welt getrennt geglaubt hatte, einer einzigen geheimnisvollen Wurzel entspringen. Was soll hier, wo alles ineinander fließt, Ingrimm und Entrüstung? Mitleid, tiefes, inniges Mitleid mit dem Menschlich-Allzumenschlichen erfaßt uns mit einem Mal, und schauen wir gar, wie unser edelstes Streben nur Verderben schafft, wie unsere Wahrheitsliebe die Lüge gebiert, wie die Vernunft das Unvernünftige zeugt, und sehen wir aus dieser Wirrsal des Lebens keine Rettung als die Unvernunft des Todes, so werden wir eben von jenen geheimnisvollen, traurig-wollüstigen Schauern geschüttelt, die wir mit dem Namen des Tragischen bezeichnen.

Als Ibsen die „Gespenster" schrieb, glaubte er immer noch an die erlösende Macht der Wahrheit. „Der Geist der Wahrheit und der Freiheit — das sind die Stützen der Gesellschaft" — diese Worte Lona Hessels summten ihm gleichsam noch immer in den Ohren. Aber die Welt war doch kein blos moralisches Rechenexempel mehr. Denn im Leben des Menschen erblickte er bereits das verborgene Walten von Naturmächten, in deren Händen der menschliche Wille wie zerbrechliches Spielzeug war. Und so ist auch die Lebenslüge weniger die persönliche Schuld eines Einzelnen,

als ein unabwendbares Verhängnis, das Lüge aus Lüge zeugen muß. Auf die Ehelüge, in der Frau Alving früher lebte, folgt die Mutterlüge, die den Sohn, den sie retten will, gerade ins Verderben treibt.

Frau Alving hat ihre unglückliche Ehe vor aller Welt geheim gehalten. Niemand, am allerwenigsten ihr Sohn, sollte je erfahren, daß der Kammerherr Alving ein durchseuchter Lüstling gewesen sei, daß er sein Haus zum Schauplatz wüster Orgien gemacht und nicht einmal die Mägde mit seinen Nachstellungen verschont habe. Um ihren Zweck zu erreichen, trennte sie sich, so schwer es ihr fiel, von ihrem Kinde, sobald es auf seine Umgebung zu achten anfing, und während der letzten furchtbaren Krankheit des Durchseuchten schrieb sie dem Sohn fort und fort Briefe, in denen sie in den rührendsten Worten des Vaters gedachte. Aber damit nicht genug! Sie nahm auch die Tochter ihrer Magd, das uneheliche Kind ihres Gatten, in ihr Haus auf und gab ihr eine sorgfältige Erziehung — aber dies alles natürlich, ohne ihr und Oswald das Geheimnis ihrer Abstammung zu verraten. Endlich baute sie, gleichsam um ihre Lüge zu verewigen, zu Ehren des verstorbenen Kammerherrn ein Asyl. „Mir war stets, als ob es unmöglich wäre, daß die Wahrheit nicht einmal an den Tag kommen und dann

geglaubt werden müsse. Deshalb sollte das Asyl gleichsam alle Gerüchte niederschlagen und jeden Zweifel ausrotten," sagt sie zu Pastor Manders, aber zugleich verrät sie ihm auch den geheimen egoistischen Hintergedanken, der sie zu diesem wohlthätigen Werke mit verleitet hat. „Ich will nicht, daß mein geliebter Junge etwas von seinem Vater erben sollte. Die Beträge, die ich diesem Asyl jahraus, jahrein geschenkt habe, machen ungefähr die Summe aus — ich habe es ganz genau berechnet — die Summe, die damals den Leutnant Alving zu einer guten Partie machte." Sie will nicht, daß ihr Sohn dem Vater etwas zu verdanken habe. Sie will ihn ganz für sich allein besitzen. Sie, die sich in schweren Geisteskämpfen mehr und mehr zum Mut der Wahrheit durchgerungen hat, nennt die ganze Asylgeschichte eine häßliche Komödie, aber sie beugt sich doch noch einmal vor dem Aberglauben ihrer muckerischen Umgebung und läßt das neuerbaute Haus, das ja um seiner frommen Bestimmung willen unter Gottes ganz besonderem Schutze stehen müßte, wider ihre bessere Überzeugung nicht versichern. Und so nimmt denn das Schicksal seinen Lauf. „Von übermorgen an soll mir's sein, als habe der Verstorbene in diesem Hause nie gelebt. Niemand soll hier sein, als mein Sohn und seine Mutter" — prophezeit

sie siegesgewiß in dem stolzen Bewußtsein, die ganze Vergangenheit für immer begraben zu haben. Aber wie die Sonne des nächsten Tages hinter den Bergen des Fjord emporsteigt, bestrahlt sie in diesem Hause die verkrümmte Leiche des Sohnes, und ihr zu Füßen die verzweifelte Mutter, die ihr eigen Kind tötete, um es vor ewiger Geistesnacht zu retten.

Wie kommt das alles? Frau Alvings Sohn Oswald, der in Paris als Maler lebt, leidet an den Folgen ererbter Syphilis. Da die Mutter ihm das wüste Leben seines Vaters verheimlicht hat, glaubt er, an seiner Krankheit selber schuld zu sein, und die beständigen Vorwürfe, die er sich deshalb macht, verschlimmern natürlich das Übel. Als gebrochener junger Mann kehrt er nach Hause zurück, sieht hier die blühende Regine und verliebt sich, ohne es zu wissen, in seine eigene Schwester. Nun muß Frau Alving, um weiteres Unheil zu verhüten, das streng gehütete Geheimnis doch verraten. Oswald wird enttäuscht, Regine wendet dem kranken Bruder herzlos den Rücken, und damit der letzte Rest von Frau Alvings Lebenslüge ausgetilgt werde, brennt nun auch das Asyl ab. Es ist, weil unversichert, für immer vernichtet. Der Teufel der Lüge wird von dem Teufel des Aberglaubens vertrieben. Und endlich

bricht infolge all dieser Aufregungen Oswalds letzte geistige Spannung, und er liegt, ein blödsinniges Kind, in den Armen seiner unglücklichen Mutter.

Vernimmt man nicht auch hier mitten durch die tobenden Stürme der entfesselten Naturkräfte die mahnende Stimme des Wahrheitspredigers? Gewiß. Aber er will das Leben nicht mehr gewaltsam meistern, sondern er begnügt sich damit, es warnend zu deuten. Und die Lebenslüge selbst hat jetzt ein ganz anderes Gesicht. Wohl lügt Frau Alving ebenso bewußt, wie der Konsul Bernick, wohl lügt sie, wie dieser, aus elender Menschenfurcht, aber sie lügt nicht, um ihrer eigenen Sünden zu verbergen, sondern um fremde Schuld zu verheimlichen, und sie lügt nicht zu erbärmlichen materiellen Zwecken, um zu Geld, Ansehn und Würden zu gelangen, sondern aus Mutterliebe, um ihrem Sohn das Andenken des Vaters zu retten. Aber mit all diesen Selbstverständlichkeiten bleiben wir immer an der Oberfläche hangen. Soll sich uns der tragische Mutterschoß dieser Lebenslüge aufthun, so müssen wir tiefer graben. Warum lügt denn Frau Alving? Doch nur, weil ihr vor der Lüge ihrer ganzen Vergangenheit graut, weil sie sie weit von sich werfen und vernichten möchte. Sie lügt also, genau besehen, aus Wahrheitsliebe. Derselbe

Drang nach Wahrheit, der sie die Gespenster der Vergangenheit von sich abschütteln ließ, verführt sie auch zu ihrer Lüge. Sie wollte mit ihr die Vergangenheit, die für sie die Lüge war, für immer begraben, sie wollte die Lüge durch die Lüge überwinden, um in Zukunft mit ihrem Sohne ein neues Leben in der Wahrheit zu leben. Aber gerade dadurch beschleunigt sie das Verhängnis, das des Vaters Sünden an ihrem Sohne rächen wollte, und verödete und zerstörte so ihr eigenes Leben.

Die beiden Pole, zwischen denen alles menschliche Handeln hin- und herpendelt, sind plötzlich zusammengerückt. Gut und Böse, Leben und Tod, die sonst eine Welt trennt, scheinen ineinander zu fließen. Die Vernunft des kämpfenden Menschen, die sich das Leben erobern will, wird zur tragischen Unvernunft, die den Menschen in den Tod treibt. Und der Widerspruch des Lebens, der plötzlich vor unserm Auge emporklafft, ist dem bloßen Betrachter so unerträglich, daß ihm der Tod des Menschen dagegen wie eine Erlösung erscheint. Wir kennen deshalb in der ganzen modernen Litteratur keine tragische Gestalt von so überwältigender Größe wie die starkgeistige, großherzige, tapfere Mutter des unglücklichen Oswald.

Frau Alving und Rebekka West — kann man sich

schneidendere Gegensätze denken? Wer je die „Gespenster“ und „Rosmersholm“ aufführen sah, wird mir nachfühlen, was ich mit diesen trockenen Worten andeuten will. Ibsens Lues-Tragödie ist gewiß düster und traurig genug. Aber so oft Frau Alving die Bühne betritt, wird uns trotz allem Elend, das wir schauen, warm und licht um's Herz. Dagegen weht uns aus dem müden, blassen Antlitz des gebrochenen Dämons von Rosmersholm ein kühler Grabesschauer entgegen. Und doch können wir dem schiffbrüchigen weiblichen Übermenschen das Mitleid nicht versagen, wenn er uns mit fahler Lippe die Geschichte seiner Lebenslüge erzählt. „Siehst du,“ sagt Rebekka zu Pastor Rosmer, dessen Gattin sie in den Tod getrieben hat, um deren Stelle einzunehmen, „siehst du — ich wollte mit Teil haben an der neuen Zeit, die anbrach. Wollte all die neuen Gedanken teilen. Rektor Kroll erzählte mir eines Tages, daß Ulrik Brendel eine Zeit lang — als du noch Knabe warst — große Macht über dich besessen habe. Und da meinte ich, daß ich mir diese jetzt wohl aneignen könnte! Ich wollte, daß wir beide in der Freiheit zusammen vorwärts schreiten sollten. Immer weiter. Bis ans äußerste. Aber zwischen dir und der vollen ganzen Befreiung stand ja jene düstere, unübersteigliche Mauer. Ich meine,

Rosmer, daß du nur im hellen Sonnenschein zur Freiheit emporwachsen konntest. Und nun krankest und siechtest du dahin in der Finsternis einer solchen Ehe. Aber ich sah wohl ein, wo die Erlösung für dich lag. Die einzige Erlösung. Und dann handelte ich. Ich war es, die — die Beate auf jene Irrwege lockte — auf die Wege, die zum Mühlbach führten." Und sie gesteht offen, daß sie der frommen, geistesschwachen, kränklichen Gattin Rosmers, die sich wegen ihrer Kinderlosigkeit beständig Vorwürfe machte, mit allerlei Andeutungen über Rosmers Abfall vom Glauben und über ein angebliches Liebesverhältnis, das zwischen ihm und ihr bestehe, so lange zugesetzt habe, bis sie im Glauben, Rebekka trage ein Kind von Rosmer unter dem Herzen, in den Mühlbach gesprungen sei.

Rebekka lügt also, wie Bernick und Frau Alving, bewußt und zu einem ganz bestimmten Zwecke. Nur sind es bei ihr ebensowenig wie bei Frau Alving elende materielle Güter oder äußere Ehre, auf die die Lüge abzielt. Nein, Rebekka ist ja, wie Frau Alving, ein weiblicher Freigeist, der die Gespenster der Vergangenheit abgeschüttelt hat. Aber sie ist in der Freigeisterei weiter fortgeschritten als die Mutter Oswalds; sie hat überwunden, wo diese noch kämpft, und nicht nur die

religiösen, sondern, wie sie meint, auch die moralischen Vorurteile. Sie steht bereits jenseits von Gut und Böse, sie verachtet alle Schwäche, sie will nicht anderen dienen, sondern herrschen, nicht entsagen und sich aufopfern, sondern sich ausleben, nicht Pflichten gegen andere üben, sondern ihr Recht, das Recht des Starken verwirklichen. Sie lügt also nicht, wie Frau Alving, aus Selbstlosigkeit, um fremde Schuld zu verdecken, sondern sie lügt aus gesteigerter Selbstsucht, um die unumschränkte Macht über einen anderen Menschen zu gewinnen. Und der Wunsch, diesen Menschen, den sie glühend liebt, für sich zu erobern und ihn zu ihrem Werkzeug, zum Herold ihrer Gedanken zu machen, ist so übermächtig in ihr, daß sie selbst nicht vor einem Morde zurückbebt. Sie lügt also, um zu morden.

Aber sie genießt die gehoffte Frucht ihrer Lüge ebensowenig wie Frau Alving. Denn während sie Rosmer zu ihren starkgeistigen Anschauungen, zu ihrer stolzen Herrenmoral emporzuheben wähnte, wurde sie selbst von seiner milden christlichen Denkweise umstrickt. „Als ich mit dir hier zusammenlebte," beichtet sie ihm kurz vor dem gemeinsamen Todesgang, „in Ruhe — in Einsamkeit — als du mir alle deine Gedanken ohne Vorbehalt gabst — jede Stimmung so fein und so

weich, wie du sie fühltest — da kam die große Umwandlung — — — All das andere, das garstige, sinnestrunkene Verlangen, es wich so weit, weit von mir. All diese wilden Mächte setzten sich selbst zur Ruhe. Es kam wie Seelenfrieden über mich — eine Stille wie auf einem Vogelberg da oben bei uns unter der Mitternachtssonne." Und da erwachte die Liebe in ihr, „die große, entsagende Liebe, die sich mit dem Zusammenleben begnügt, so, wie es zwischen uns beiden gewesen ist." Aber dazu ist es nun auch zu spät. Denn durch seinen Schwager Kroll und durch den freisinnigen Journalisten Mortensgord, an den die Verstorbene kurz vor ihrem Tode einen Brief geschickt hat, hat Rosmer erfahren, daß Beate, als sie in den Tod ging, sich über seinen Unglauben und seine vermeintliche Untreue grämte. Und obwohl er sich ohne Schuld weiß, quält er sich mit heftigen Vorwürfen und Gewissensbissen: ihm fehlt „das stille, frohe, sichere Gefühl der Schuldlosigkeit." Und um ihm dies wiederzugeben, gesteht Rebekka ihre Schuld, beichtet sie ihre Lebenslüge. Aber was hilft das ihm? Sobald er erfährt, daß sie, der er so ganz vertraute, ihn so schmählich belogen hat, ist natürlich auch sein ganzer Glaube an sie vernichtet. Und dieser Glaube war sein Alles; denn er liebt sie noch und er

möchte so gerne an ihre Umwandlung und ihre Liebe glauben. Wie kann er aber das nach dem, was geschehen ist? Nur eins könnte ihm seinen Glauben an sie, an ihre Umwandlung, an ihre entsagende Liebe wiedergeben — wenn sie denselben Weg ginge, den die arme Beate ging, wenn sie an derselben Stelle, wo jene ertrank, den Tod suchte. Und sie geht, und er geht mit ihr. Denn so gewiß nur ihr Tod ihm den Glauben an sie wiedergeben kann, so gewiß kann er, wenn er diesen Glauben wieder hat, ohne sie nicht leben.

Der Wille zur Macht, der Rebekka West zu ihrer Lebenslüge und zum Morde Beatens treibt, erinnert unwillkürlich an Friedrich Nietzsche, den Propheten des Übermenschen und der Herrenmoral. Will etwa Ibsen in „Rosmersholm", da sich der stolze Übermensch unter die entsagende Liebe der verachteten Sklavenmoral beugt, gegen die Zarathustralehre des großen Denkers eifern? Ich glaube kaum. Wir haben hier lediglich die Tragödie des in sich zerrissenen Übergangsmenschen von heute, dessen Geist der starken, unbarmherzigen Zukunft entgegenjubelt, während sich sein Herz mit allen Fasern an die Vergangenheit klammert. Wie dem aber auch sein mag, jedenfalls schwebt Nietzsches Geist über den düsteren Gemächern von Rosmersholm, und Nietzsches

lachender Geist hat Ibsen auch schon zuvor bei der „Wildente" Pate gestanden. Denn wer wollte in dem wehmütig-lächelnden Spötter, der die Narren geißelt, die die Menschen durch die Wahrheit erlösen wollen, den Dichter der „Stützen der Gesellschaft" wiedererkennen? Die Selbstironie ist unverkennbar; in Gregers Werle verspottet der Ibsen von heute den Ibsen von ehedem. Zwar hat der große Norweger schon im „Volksfeind" über die Wahrheit sehr ketzerische Ansichten ausgesprochen, die zudem auch schon — wenn auch nur ganz zufällig — an Friedrich Nietzsche erinnern. „Ja, ja, ihr mögt mir glauben oder nicht; aber die Wahrheiten sind durchaus nicht solch zählebige Methusalems, wie die Leute sich einbilden. Eine normal aufgebaute Wahrheit lebt — sagen wir — in der Regel siebzehn bis achtzehn, höchstens zwanzig Jahre. Wenn aber eine Wahrheit erst so alt geworden ist, ist sie auf dem besten Wege, zur Lüge zu werden." Aber von da bis zu der Behauptung, daß die Lüge für die meisten Menschen eine Lebensnotwendigkeit sei ist noch ein gut Stück Weg. In der „Wildente" sind wir bei dieser notwendigen Lebenslüge angelangt, und in Hjalmar Ekdal haben wir ein prächtiges Exemplar dieser betrogenen Betrüger, die nur durch und nur in ihrer Einbildung glücklich sind.

Der menschenfreundliche Doktor Relling, der die Lebenslüge für das stimulierende Prinzip des Menschen hält, hat dem unglücklichen, eitlen Photographen Hjalmar Ekdal, der bei dem jähen Schicksalsschlage, der seine Familie traf, zu Grunde gegangen wäre, den seltsamen Gedanken eingeflüstert, er sei ein großer Erfinder. Und Hjalmar glaubt daran und erzählt aller Welt davon, obgleich er noch gar nicht weiß, was er eigentlich erfinden will. „Hast du vielleicht nicht von meiner Erfindung reden hören?“ fragt er seinen Freund Gregers, den er nach langen Jahren zum ersten Mal wiedersieht. Und als sich dieser verwundert erkundigt, was denn das für eine Erfindung sei, da giebt ihn der Freund den merkwürdigen Bescheid: „Nach solchen Einzelheiten darfst du mich nicht fragen. Dazu gehört Zeit“, versichert ihm aber zugleich, daß er sich nicht aus Eitelkeit auf diese Arbeit geworfen habe, sondern daß diese Erfindung seine Lebensaufgabe sei, die ihm Tag und Nacht vorschwebe. Und nun redet er von dem Greis im Silberhaare, seinem unglücklichen Vater, und spielt sich als Wohlthäter seiner ganzen Familie auf. Und er glaubt das alles steif und fest; denn er lebt nur in seinen Einbildungen. Während er alles, was im Hause und in der Nachbarschaft aufzutreiben ist, in seinen Magen stopft, redet er vom Haus-

vater, der für seine Familie hungert. Während er seine halbwüchsige Tochter Hedwig, der völlige Erblindung droht, inständig beschwört, ihre Augen zu schonen, läßt er sie für sich Photographien retouchieren. Und während er den ganzen Tag herumfaullenzt, macht er seiner Frau, die das ganze Geschäft allein besorgt, die bittersten Vorwürfe, daß sie sich nicht genug umthue. Gleich darauf aber knickt der Schwächling wieder zusammen und weint vor Gewissensbissen wie ein kleines Kind — aber auch nur einen Augenblick. Denn vor allen Unannehmlichkeiten des Lebens flüchtet er stets so schnell wie möglich in seine Einbildung. In dieser allein ist er groß und unerreichbar. In ihr, aber auch nur in ihr vollbringt er die edelsten Thaten, in ihr, aber auch nur in ihr verzeiht er dem Weibe, das ihn belogen hat; in ihr, aber auch nur in ihr giebt er dem Großhändler Werle das Sündengeld zurück, das dieser ihm und seiner Familie die ganzen Jahre her für die Schande seiner Frau bezahlt hat; in ihr, aber auch nur in ihr will er sich von Weib und Kind trennen, und in ihr allein auch spürt er den grimmen Schmerz um die arme Hedwig, die um seinetwillen, um die Eltern zu versöhnen, in den Tod gegangen ist. „Wir wollen wieder miteinander reden, wenn das erste Gras auf ihrem Grabe ver-

trocknet ist," sagt Relling zu Gregers, der an die läuternde Macht dieses Schmerzes glaubt. „Dann können Sie ihn etwas aushusten hören von dem Kinde, das dem Vaterherzen zu früh entrissen; dann können Sie ihn sich einzuckern sehn in Rührung und Selbstbewunderung und Mitleid mit sich selbst."

Der Erfinder Hjalmar, dessen greiser Vater, der große Jäger Ekdal, der in einer Bodenkammer Kaninchen schießt, und der „dämonische" Molvik, ein Trunkenbold, dem Relling diese Marotte in den Kopf setzte, um ihn dem Leben zu erhalten — das sind die unbewußten Lebenslügner, die selbst an ihre Lüge glauben, und die bei ihrem ganzen Lügen keinen anderen Zweck verfolgen, als sich selber über das Elend der Wirklichkeit, über ihre erbärmliche Schwäche, über ihren mehr als zweifelhaften Menschenwert hinwegzutäuschen.

Aber giebt es solche Menschen? Gewiß. Und mehr, als wir gemeiniglich annehmen. Ja, wenn wir ehrlich sein wollen, steckt in uns allen ein kleiner Hjalmar Ekdal. Wir alle, die wir Menschen heißen, sind auch da, wo wir uns ganz natürlich geben wollen, unbewußte Schauspieler. Wir zeigen uns stets von der besten Seite, wir kostümieren unsere Seele, wie sich die Wilden den Körper tätowieren und Nase und Lippen mit Ringen

behängen. Wie kommt das? Lebt in irgend einem dunkeln Winkel unserer Seele noch die Erinnerung an unsere Tierheit? Und fühlen wir unbewußt, daß das Tier in uns nicht tot ist, sondern beständig auf einen günstigen Augenblick lauert, um uns zu überfallen und alles, was wir an uns selbst achten und lieben, in Staub zu treten? Oder haben wir, wie Friedrich Nietzsche meint, in dem rohen Kampf ums Dasein, den wir seit Jahrtausenden kämpfen, die Erfahrung gemacht, daß uns die Verstellung, die Heuchelei und die Lüge über so viele Gefahren und Nöten hinweghalfen, denen wir sonst wehrlos erlegen wären? Und hat sich diese Erkenntnis von der lebenerhaltenden Kraft der Lüge als dunkler Hang zur Lüge bis auf den heutigen Tag fortgeerbt? Wie dem auch sei, jedenfalls sind wir alle mehr oder weniger solche unbewußte Lügner, denen die Lebenslüge ohne daß sie ihrer gewahr werden, im Kopfe steckt.

Aber sollte es nicht auch Menschen geben, die die Lebenslüge gar nicht erst im Kopfe mit sich herumzutragen brauchen, weil sie selber, ihrer ganzen physiologischen Beschaffenheit nach, eine verkörperte Lebenslüge sind? Ibsens Hedda Gabler ist eine solche Lüge der schaffenden Natur — das Halbweib, eines jener unglückseligen Geschöpfe, denen eine seltsame Tücke des Zufalls

einen weiblichen Körper und eine männliche Seele gegeben hat, die sich gegenseitig zanken, quälen und verderben. Ihre Sinne schreien nach Befriedigung, aber ihre herrische Seele empfindet die Hingabe des Weibes an den Mann als tötliche Schmach. So haßt sie, wo sie lieben möchte und zittert in Leidenschaft, während ihr graut. So streckt sie lüstern ihre Finger nach der verbotenen Frucht aus und tötet den, der sie ihr reichen will.

Schon als Kind saß Hedda Gabler am liebsten mit Eilert Lövborg zusammen, um sich von ihm alle seine lüsternen Knabenabenteuer erzählen zu lassen. Und dann stellte sie mit Vorliebe an ihn allerlei verschleierte Fragen. „Finden Sie es denn so ganz unerklärlich," fragte sie Eilert Lövborg, als sie ihn nach langen Jahren als verheiratete Frau wiedersieht, „daß ein junges Mädchen — wenn es so geschehen kann — so ganz verborgen — daß man dann gern ein wenig hineingucken möchte in eine Welt, um die — man nicht Bescheid wissen darf?" Als aber der Knabe, durch solches Entgegenkommen ermutigt, aus dem Spaß Ernst machen wollte, drohte sie ihn mit der Pistole niederzuschießen. Und die Pistolen blieben seit der Zeit ihre Lieblinge. Zwar heiratete General Gablers schöne Tochter später den Privat-

dozenten Tesman, einen langweiligen, pedantischen Bücherwurm, aber nicht etwa aus Liebe. „Ich hatte mich wirklich müde getanzt, lieber Rat," antwortete sie leichtfertig auf die verwunderte Frage des Gerichtsrats, der sich gern als Hausfreund einnisten möchte. „Meine Zeit war vorbei." Und dann sah sie, daß er sie auf den Händen tragen, und hoffte zugleich, daß er sich durch seine Gelehrsamkeit einen berühmten Namen und eine bedeutende Stellung in der Gesellschaft erobern werde. Aber sie langweilt sich in der Ehe, und vor Mutterfreuden, auf die sie die andern vertrösten, graut ihrer männlichen Seele. Da kommt, kaum daß sie von der Hochzeitreise zurück ist, Eilert Lövborg wieder in ihre Nähe. Er galt als verloren, weil er sich durch seine Maßlosigkeit im Trunk und allem, was daraus folgte, in der Gesellschaft unmöglich gemacht hatte. Allein oben im Norden ist er unter der mütterlichen Leitung eines hingebenden liebenden Weibes zur Vernunft zurückgekehrt; und mit dieser Frau Elvsted zusammen hat er ein neues Buch verfaßt, in das er seine ganze Seele hineingelegt hat. Hedda Gabler sieht ihn. Und das kindische Spiel von ehedem wiederholt sich. Nur daß jetzt aus dem Spiele blutiger Ernst wird. Sie lockt ihn an sich und stößt ihn fort. Sie liebt ihn und sie

haßt ihn zu gleicher Zeit. Weil sie ihn liebt, möchte sie ihn als Mann sehen, der sich zu beherrschen weiß. Sie verleitet ihn zum Trinken und schickt ihn in Bracks Gesellschaft, damit er mit Weinlaub im Haar wiederkehre. Aber zugleich belustigt sie der Gedanke, ihrer Nebenbuhlerin, die für ihren Schützling bangt, dadurch einen tödlichen Stich zu versetzen. Und so weiß sie wohl selber nicht recht, ob es mehr Haß oder mehr Liebe ist, die sie bei ihren Verführungen leitet. Als aber Eilert Lövborg die Probe nicht besteht, als er sich sinnlos betrinkt, in der Trunkenheit zu andern Weibern rennt und Skandalszenen aufführt, da haßt sie den Schwächling, und als er gar über den Verlust seines Manuskriptes jammert und sie an ihre Nebenbuhlerin Thea Elvsted erinnert, ist sein Tod bei ihr beschlossene Sache. Sie selber hat das Manuskript; denn Tesman hat es auf der Straße gefunden; aber sie sagt ihm kein Wort davon, sondern reicht ihm eine ihrer eigenen Pistolen mit dem Befehl, in Schönheit zu sterben. Und nachdem sie in diesem sonderbaren Wunsch alles, was sie ihre Liebe zu Eilert nennen könnte, zusammengefaßt hat, kniet sie am Kamin nieder und wirft die Hefte, die das Manuskript des Geliebten bilden, einzeln ins Feuer. „Jetzt verbrenn ich dein Kind, Thea! Du mit

dem Kraushaar! Dein und Eilert Lövborgs Kind. Jetzt verbrenne, jetzt verbrenn' ich das Kind." In diesen Worten zischt die ganze Eifersucht dieses wunderlichen Weibes, dem zu lieben versagt ist. Allein Eilert Lövborg stirbt nicht in Schönheit. Er hat gar nicht den Mut sich zu töten. Ein Zufall hat bei einer neuen Skandalszene im Hause eines andern Weibes seinem Leben ein Ende gemacht. Heddas Wunsch, wenigstens im Tode ihn zu beherrschen, hat sich also nicht erfüllt. Wohl aber fühlt sie, wie sie sich selbst durch ihre letzte That einem andern ungeliebten Mann wehrlos in die Hände gespielt hat. Gerichtsrat Brack weiß alles, er hat beim toten Eilert Heddas Pistole erkannt und er verlangt seinen Schweigelohn. Da greift sie selber zur Pistole.

Das ist Hedda Gabler, die verkörperte Lebenslüge. Hier hat nicht der Mensch, hier hat die Natur gelogen. Und über die Natur kann man sich nicht entrüsten, der Natur kann man auch nicht Wahrheit predigen. Man kann sie nur anschaun und über ihre wundersamen Gebilde staunen.

In „Hedda Gabler" verstummt der Moralprediger und Frauenrechtler.

Über ihrer Leiche reichen sich Henrik Ibsen und August Strindberg die Hand.

Weib und Ehe.

Das Weib hat in der modernen Litteratur die wunderſamſten Schickſalswendungen erlebt. Erſt wurde es vergöttert, als Engel geliebt, als Prieſterin des Guten und Schönen angebetet, dann geſteinigt, als Teufelin gehaßt und als Gefäß der Sünde in den Staub getreten. Erſt kamen die Frauenrechtler, die ſich der Unterdrückten erbarmten und für die Befreiung der Sklavin kämpften. Sie ſahen nur die ſtarke, große Seele des Weibes und vergaßen ganz, daß dieſe Seele in einem menſchlichen Leibe ſtecke. Darum erſchien ihnen das Weib als Inbegriff aller Tugend, als des Mannes beſſeres Teil, als die Retterin der geſamten Menſchheit. Dann kamen die Cyniker, die ſich nicht damit begnügten, das Antlitz des Weibes zu bewundern, ſondern ihre frechen Blicke niederwärts ſchweifen ließen und ſich nun ganz erſtaunt gebärdeten, als ſie das Menſchlich-Allzumenſchliche erblickten. Ihnen ſchien das Weib ganz

Leib, ganz Tier, ganz Sinnlichkeit, und es war geradezu ergötzlich, wie sie, die doch wahrhaftig das alles auch waren, sich über diese ihre Entdeckung ergrimmten. Und heute — ja, es ist schon einige Jahre her, daß sich der Wind wieder drehte — will es mich fast bedünken, als schicke sich das Weib wieder an, von der Hölle aus, in die es die Dichter verbannt haben, eine neue Himmelfahrt zu wagen. Leiden die Männer — denn sie sind es ja, die der Frau in der Litteratur ihren Platz anweisen — etwa wieder einmal an Gewissensbissen?

Henrik Ibsen ist Frauenrechtler mit Leib und Seele, soweit man einem Dichter, der den Spuren der Natur folgt, so etwas nachsagen darf. „Eure Gesellschaft gleicht einer Gesellschaft von Hagestolzen. Die Frauen seht Ihr nicht," sagt Lona Hessel in der „Stützen der Gesellschaft" zu Konsul Bernick, und dieser abgebrühte Gauner bestätigt nur die Wahrheit dieser Worte, wenn er als Bekehrter ihr zuruft: „Ihr Frauen seid die Stützen der Gesellschaft." Auch hier ist es wieder der Dichter, der durch den Mund des bußfertigen Sünders zu uns redet. Denn Ibsen selbst ist ein aufrichtiger Verehrer der Frauen. Ja, ich wüßte unter allen Modernen keinen, in dem ein so starker Glaube an das Weib lebte, wie in dem wortkargen Norweger. Er sieht

in ihr nicht nur die geistig ebenbürtige Gefährtin des Mannes, sondern dessen Führerin zur Freiheit und zum wahren Glück, und sein ganzes Dichten ist ein fortgesetzter Lobgesang auf das Weib. Ja, selbst da, wo in seinen Dramen das Weib als des Mannes böser Geist, als dessen Verderberin und Mörderin erscheint, zwingt uns der moderne Frauenlob, wenigstens die dämonische Größe der Männin und ihre unheimliche Macht über die Männerseele zu bewundern. Man vergleiche doch einmal eine Rebekka West und eine Hedda Gabler mit ihren männlichen Gegenfüßlern! Wie zwerghaft klein erscheinen neben diesen Vollblutweibern der sanfte Rosmer und der polternde Rektor Kroll, der pedantische, kindliche Jörgen Tesman, der zerfahrene haltlose Eilert Lövberg und der cynisch berechnende Gerichtsrat Brack! Wenn irgend wer Grund hätte, sich bei Ibsen wegen zu schlechter Behandlung zu beklagen, so wären es wir Männer; denn außer Dr. Stockmann im „Volksfeind“ sind die Helden aller Ibsenschen Dramen gebrochene Schwächlinge, und selbst den wackeren Badearzt wird niemand einer Frau Alving an die Seite stellen.

Frau Bernick und Lona Hessel, Nora Helmer und Frau Linde, Frau Alving und Regine Engstrand, Gina Ekdal und die kleine Hedwig, Rebekka West und Ellida

Wangel, Hedda Gabler und Thea Elvsted, Hilde Wangel und die Rattenmamsell, Rita Allmers und deren Schwägerin Asta, Gunhild Borkmann und Ella Rentheim — welch reiche Gallerie weiblicher Charakterköpfe, von denen keiner dem andern völlig gleicht! Und doch, wenn wir diese Porträts der Reihe nach aufmerksam betrachten, will es uns bedünken, als entdeckten wir in verschiedenen Gesichtern eine gewisse Familienähnlichkeit, als kehrten da und dort gewisse verwandtschaftliche Züge wieder, wie das so zu geschehen pflegt, wenn wir im Photographiealbum eines Freundes blättern. Frau Baumeister Solneß' bekümmertes Gesicht erinnert uns an Frau Bernick; Ella Rentheim hat dieselben treuen Augen und denselben energischen Zug um den Mund wie Lona Hessel; in Nora Helmer scheinen die Züge von Svanhild aus der „Komödie der Liebe" und von Selma Brattsberg aus dem „Bund der Jugend" in ein Gesicht verschmolzen zu sein, und die kleine Hedwig in der „Wildente" sieht fast aus, wie eine noch mehr verträumte Zwillingsschwester der verschüchterten Dina Torp, die die Stützen der Gesellschaft aus Konsul Bernicks Hause hinausbemitleiden. Offenbar hat Ibsen, wie das jeder Künstler thut, manches erst als flüchtige Skizze hingeworfen, was er später wieder hervorholte,

um es zu einem farbensatten Gemälde auszustalten. Oft auch hatte er sich gleichsam in ein paar Augen oder eine bestimmte Falte um den Mund oder auch nur einen Leberfleck am Halse so verliebt, daß es ihm keine Ruhe ließ, bis er dergleichen auf einem neuen Bilde wieder angebracht hatte. Und bisweilen endlich wollte er vielleicht etwas ganz anderes malen, aber wie er mit der Arbeit fertig war, lachte ihm aus der Leinwand ein wohlbekanntes Gesicht aus alten Tagen an. Nur war es reifer und ernster geworden.

Sehen wir uns nur einmal Dina Torp und Hedwig Ekdal etwas genauer an! Beide sind junge, halbwüchsige Mädchen, Dina schon in der ersten Jugendblüte, da sich das Herz in unbekannte Fernen hinaussehnt, Hedwig in jenem gefährlichen Alter, das die Stimme wechselt. Beide träumen gern in sich hinein, Dina von der großen Welt draußen, Hedwig von ihrer geheimnisvollen Bodenkammer, wo die Kaninchen und die Wildente und des verstorbenen Kapitäns alte Bücher sind, von ihrem Meeresgrund. „O könnt' ich nur weg, weit weg!" spricht Dina zum Oberlehrer Lund; denn die anständigen Herren und Damen, die im Bernickschen Hause verkehren, geben ihr mit jedem mitleidigen Blick, mit jedem guten Worte deutlich genug zu verstehn, welch

bemitleidenswertes Geschöpf sie ist, weil ihre Mutter — so eine war. „Ach nein! Ich will immer zu Hause bleiben und Vater und Mutter helfen," sagt Hedwig zu Gregers, als er sie fragt, ob sie nicht die große Welt sehen wolle; denn so lange sie Vater und Mutter lieben darf, ist sie glücklich in ihrem Bretterverschlag. Aber so verschieden diese kindlichen Wünsche lauten, beide sind echte Kinder des Nordens und des nordischen Nebels, junge Seelen, die scheu in sich hineinkriechen und dort ihre glücklichen Gedanken spinnen. Dina meint, sie könne so viel Schönes sehen, wenn sie den Oberlehrer sprechen höre; und als er sie fragt, was sie unter etwas Schönem verstehe, erwidert sie kindlich anschaulich: „Schön ist etwas, das groß ist und weit weg." Wer erinnert sich hierbei nicht an Hedwigs tiefsinnige Wildententräumereien? Nur daß bei Gina Ekdals Töchterlein das kindliche Gestammel bedeutsamer, geheimnisvoller und ergreifender klingt. Denn es sind ja nicht, wie bei Dina Torp, heimliche Orgeltöne, die eine Braut zur Trauung laden, sondern ferne Totenglocken, die einem Kinde, das für seine Eltern stirbt, zu Grabe läuten. Nur noch einmal hören wir bei Ibsen eine Mädchenstimme von ebenso dunklem Klang, aber nur in der trüben Laune eines schnell vorüberhuschenden

Augenblicks — in der „Frau vom Meere", wenn Bolette sich und ihr Leben im Fjord drin mit den Karauschen im schlammigen Teiche vergleicht.

Dagegen ist Bolettens Schwester Hilde, die später mit dem Baumeister Solneß ihre Teufeleien treibt, das leibhaftige Widerspiel all dieser in sich versunkenen Träumerinnen. Ein halber Junge, gleicht sie einer jungen Katze, die blos mit den Männern spielt, um sie zu kratzen. Sie hetzt den schwindsüchtigen Bildhauer Lyngstrand über Stock und Stein und lacht ihn aus, wenn ihm der Atem ausgeht, und sie kitzelt und streichelt so lange die Eitelkeit des alten Baumeisters, bis er ihr zu Liebe auf den Turm steigt und den Hals bricht. Ihr innerstes Wesen ist Grausamkeit. Von dem kränklichen Lyngstrand sagt sie zu ihrer Schwester: „Er lebt ja nicht so lange. Ich finde es so spannend, sich das vorzustellen." Und als sie Baumeister Solneß erzählt, wie sie ihn in Lysanger oben auf dem Kirchturm die Fahne aufstecken sah, meint sie wieder: „Es war ja so entsetzlich schön und spannend." Alles, was Grauen und Schrecken erregt, lockt sie unwiderstehlich. Würde aus Hedwig Ekdal, wenn sie am Leben bliebe, vielleicht eine zweite Frau Alving, so wächst sich Hilde Wangel sicher zu einer Hedda Gabler aus.

Doch lassen wir die Kinder bei ihren kindlichen Spielen und wenden wir uns, mit Henry Mackay zu reden, zu den Menschen der Ehe. Will man Ibsens Bedeutung für das ganze moderne Kulturleben würdigen, so gilt es in erster Linie seine Kritik der heutigen Ehe verstehn. Was thaten jene Franzosen, die zum ersten Mal den modernen Salon auf die Bühne brachten, denn so Großes, als sie die Leute zwangen, im Theater über das gefallene Weib und den Bastard zu weinen? Die gute Gesellschaft brauchte ihnen ja nur zuzugestehn, daß es wirklich Dirnen geben könne, die den braven Eheweibern an Großmut und Hingebung überlegen seien, und die Herren Dumas, Augier und Sardou mußten sich zufrieden geben. Ganz anders aber stand die Sache, wenn es ein Dichter wagte, statt der Ausnahme die Regel an den Pranger zu stellen, statt der Dirnenlüge die Ehelüge der heutigen Gesellschaft zu brandmarken. Da gab es für die Hoch- und Wohlanständigen in den Logen und im Parterre kein Entrinnen mehr, da konnten sie sich nicht mehr selbstgefällig in den Mantel ihrer christlichen Nächstenliebe hüllen und mit einigen Thränen des Mitleids ihr Gewissen beruhigen. Denn jetzt mußten sie sich bei jedem Wort, das dort auf der Bühne gesprochen wurde, knirschend gestehn: De te fabula narratur.

Und wahrhaftig, es ist eine ganze Schar von Märtyrerinnen der Ehe, die uns Ibsen vor Augen führt. Und die Schuld an all den Enttäuschungen des weiblichen Herzens, an all dem stillen Elend, das der Erwählten im Hause des Gatten harrt, und an all dem tiefen Leid, in dem die Verschmähten verblühen und verkümmern, trägt, wie bei den Dirnen, auch bei der sogenannten anständigen Frau einzig und allein der Kauf und der Verkauf der Liebe um schnödes Geld. „Das war die Kaufsumme," sagt Frau Alving mit bitterem Hohn zu Pastor Manders, als sie die Tausende erwähnt, die den Leutnant Alving dereinst zu einer guten Partie machten. Und wie der ehrliche Geistliche sie darauf aufmerksam macht, daß sie ihren Schritt doch vorher mit ihrer Mutter und mit ihren beiden Tanten beraten habe, erwidert sie spottend: „Ja, das ist wahr. Die drei machten die Rechenaufgabe für mich." Und wie Manders nun meint, daß demnach ihre Ehe übereinstimmend mit der gesetzlichen Ordnung geschlossen worden sei, antwortet sie kaltlächelnd: „Ach ja, Gesetz und Ordnung! Oft glaube ich, daß von ihnen alles Unglück auf Erden herrührt." Und sie hat ihr Teil an diesem Unglück ausgekostet an der Seite eines Wüstlings und Trunkenbolds, der nicht einmal vor der Be-

schändung des eigenen Hauses zurückschreckte. Und wie sie, verblühte in glückloser Ehe, eine arme, gekaufte Sklavin, deren Geld ihren Mann vom Bankrott retten mußte, Frau Betty Bernick, die ihren Gatten aus Liebe heiratete, nicht ahnend, daß sein Herz ihrer Halbschwester Lona gehörte.

Aber wie die Erwählten, so leiden und verkümmern auch die Verschmähten, die der Mann seiner Geldgier opferte. „Und so retteteſt du das Haus auf Koſten eines Weibes?“ ruft Lona Heſſel empört, als ihr Konſul Bernick nach langen Jahren ſeine plötzliche Abkehr von ihr und ſeine Verlobung mit Betty zu erklären ſucht, und Ella Rentheim, deren Haare längſt vor Kummer gebleicht ſind, überſchäumt geradezu in faſt jugendlicher Entrüſtung, als ſie von Gabriel Borkman erfährt, welch ſchnödes Spiel er mit ihr getrieben, daß er ſie ſeinem wilden Ehrgeiz, ſeinem ungeſtümen Drange nach Macht und Größe geopfert habe. „Du biſt ein Mörder! Du haſt die große Todſünde begangen!“ ziſcht ſie ihm ins Ohr. Und als er ſie verwundert anſchaut, brauſt ihre beleidigte Seele wie ein grollender Wetterſturm über ihn hin: „Du haſt das Liebesleben in mir getötet. Verſtehſt du, was das heißt? Die Bibel redet von einer geheimnisvollen Sünde, für die es keine

Vergebung giebt. Ich habe es früher nie begriffen, was damit gemeint war. Jetzt begreife ich es. Die große, unverzeihbare Sünde — das ist die Sünde, die man begeht, wenn man das Liebesleben tötet in einem Menschen. Du ließest das Weib im Stich, das du liebtest! Mich, mich mich! Was dir das teuerste war auf Erden, das warst du willig zu veräußern, um Gewinn davon zu ziehen. Das ist der zweifache Mord, den du verschuldet hast! Der Mord an deiner eigenen Seele und an meiner!"

Sie hat recht. Denn sie war ein Weib wie geschaffen, einen Mann glücklich zu machen. Und so sind sie alle die Verschmähten, wie sie Ibsen auf die Bühne stellt — lauter prächtige Menschenkinder mit einem großen warmen Herzen und stillen, seelenvollen Augen. Es sind die geborenen Mütter; darum müssen sie, obwohl selbst kinderlos, stets etwas zu bemuttern haben, am liebsten das Kind des treulosen Geliebten oder sonst ein Wesen, das ihnen nahe steht. So nimmt sich Martha Bernick, des Konsuls ungleiche Schwester, das Aschenbrödel des Hauses, das vergeblich all die langen Jahre auf die Rückkehr des heimlich geliebten Johann Tönnesen gewartet hat, der verwaisten Dina Torp an, weil sie, wie alle Welt, der Lüge ihres Bruders

glaubt, daß Johann einst mit Dinas Mutter zu thun gehabt habe. So überwacht und gängelt Lona Hessel ihren Halbbruder Johann, ihr Kind, wie sie ihn nennt, jenseits und diesseits des Ozeans. Und so erzieht Ella Rentheim, während Gabriel Borkmann im Gefängnis sitzt, dessen Sohn, den jungen Erhard. Wer erinnert sich hier, wo wir wie Faust mitten unter erdichteten Müttern weilen, nicht an Frau Elvsteds halb rührende, halb lächerliche Mutterſorgen um ihren geliebten Eilert Lövborg und an Tante Julens ewigen Kummer um Jörgen Tesman, Hedda Gablers kindsköpfischen Gemahl?

Aber die Kanfehe der heutigen Gesellschaft hat nicht nur das Liebesleben im Weibe getötet, sondern auch die ganze weibliche Erziehung verpfuscht, den Charakter des Weibes verbogen und verflacht und seinem ganzen Dasein Sinn und Bedeutung genommen. Man vergaß mehr und mehr, daß auch das Weib ein sittliches Wesen sei, das seiner Menschenpflichten und Menschenrechte froh werden müsse, wenn es geistig nicht verkümmern solle. Um des Weibes sittliche Bestimmung, ein verständnisinniger Gefährte des kämpfenden und ringenden Mannes zu sein, kümmerte sich das stärkere Geschlecht längst nicht mehr. Es sah in ihm nur noch eine köstliche Ware, die aus den Händen des Vaters in die Hände des

Gatten überging, ein niedliches Spielzeug, das seinen Beruf erfüllte, wenn es recht viele Käufer anlockte und dem, der es kaufte, in Stunden der Langweile die Zeit vertrieb. An dieser frivolen Auffassung der Ehe änderte auch alle Liebe zwischen den beiden Gatten, alle persönliche Herzensneigung, alle natürliche Leidenschaft nicht das geringste. Das war ja gerade das Allertraurigste an dieser unseligen Verirrung der natürlichsten menschlichen Beziehungen, daß durch den Fluch des Goldes auch die Liebesehe nur ein schöner Trug, eine blendende Täuschung geworden war.

Nur dadurch, daß Ibsen das Eheproblem der modernen Gesellschaft so vertiefte, war es ihm möglich, die heutige Ehelüge an ihrer Wurzel zu fassen; nur so konnte er auch der allgemeinen Lebenslüge, deren verbreitetste Erscheinungsform ja eben die Ehelüge ist, gleichsam den Todesstoß versetzen. Und darum behält seine „Nora" oder, wie der Titel des Stückes eigentlich lautet, sein „Puppenheim" trotz des poetisch verfehlten Schlusses, der mehr der logischen Lösung einer Schachaufgabe, als der Unvernunft des wirklichen Lebens gleicht, bleibende Bedeutung.

Nora lebt mit ihrem Gatten, einem gewissenhaften Advokaten, der alle Pflichten eines guten Staatsbürgers

auf das peinlichste zu erfüllen bestrebt ist, in scheinbar glücklichster Ehe. Er verhätschelt sie, soviel er nur kann, und freut sich in dem Gedanken, sie künftig noch mehr verhätscheln zu können, doppelt über die Bankdirektorstelle, die er von Neujahr an bekleiden darf. Sie tänzelt und zwitschert wie eine junge Lerche durchs Haus, daß ihm das Herz im Leibe lacht, und spielt mit ihren Kindern, als wäre sie selber ein Kind. Und doch trägt sie, während sie so lacht und singt, insgeheim beständig eine große Sorge mit sich herum. Sie hat vor Jahren, als ihr Mann schwer krank lag und der Arzt als einzige Rettung einen Aufenthalt im Süden empfahl, ohne Wissen ihres in solchen Dingen peinlich strengen Gatten eine größere Geldsumme geborgt, um dem geliebten Kranken die Reise nach Italien zu ermöglichen. Um keinen Verdacht zu erregen, sagte sie ihm, sie habe das Geld von ihrem Vater erhalten, und da ihr Vater eben in jenen Tagen starb, weiß niemand als sie um das Geheimnis. Niemand als sie? Nein — ein Zeuge ist freilich auch noch da — der Mann, von dem sie das Geld geborgt und der einen Wechsel von ihr in Händen hat — einen Wechsel, auf dem außer ihrem Namen die Unterschrift ihres Vaters steht — ihres Vaters, der einen Tag früher gestorben war, als er den Wechsel

unterschrieben hatte! Mit einem Wort: sie hat einen Wechsel gefälscht, um ihrem Gatten das Leben zu retten. In ihrer kindlichen Unerfahrenheit that sie es mit dem ruhigsten Gewissen; denn sie wollte ja niemanden betrügen, sie wollte fleißig arbeiten, um nach und nach alles zurückzuzahlen. Und so sperrt sie sich denn unter allerlei Ausflüchten Tage und Nächte lang in ihr Zimmer ein, um mit langweiligen Schreibereien einige Groschen zu verdienen, und was ihr dabei zu den Ratenzahlungen noch fehlt — und es ist das bei der kärglichen Bezahlung ihrer Arbeit wohl so ziemlich alles — das spart sie sich täglich vom Haushaltungsgelde, aber nicht etwa von dem, was zu des Gatten und der Kinder Unterhalt bestimmt ist, sondern von dem, was sie für sich selbst ausgeben soll. In dieser beständigen Aufopferung um den geliebten Mann fühlt sie sich stolz und glücklich, bis ihr eines Tages der Unselige, der ihr das Geld geliehen hat, in verzweifelter Notwehr klar macht, daß sie in den Augen der Welt eine Verbrecherin sei, die ins Zuchthaus gehöre.

Aber auch jetzt, da er ihrem Gatten alles zu verraten droht, fühlt sie nicht etwa Reue über ihre That; denn sie hat ja alles, was die Welt Verbrechen nennt, nur aus aufopfernder Liebe gethan, und sie würde es

heute wieder thun, wenn des Gatten Leben auf dem Spiele stünde. Und sie fürchtet auch nichts für sich, nein, sie hat nur unsägliche Angst um ihren Gatten. Denn sie glaubt so fest an seine Liebe, daß sie wähnt, er würde sich nun für sie aufopfern, wie sie sich damals und die ganze Zeit her für ihn aufgeopfert hat. Und nur darum zittert sie vor dem Augenblick, da er alles erfahren würde; sie bangt und bebt vor dem Wunderbaren, das dann geschehen würde; sie sieht und hört ihn im Geiste schon, wie er die Schuld, die sie begangen, auf sich nimmt, wie er die Verantwortung für das, was sie gethan hat, vor aller Welt tragen, wie er ihr seine bürgerliche Ehre opfern und für sie ins Gefängnis wandern will. Das ist es, was sie zugleich mit Grauen und mit Seligkeit erfüllt; denn das große Leid, das damit über ihn, den Allgeliebten, hereinbricht, wird ja zugleich die Offenbarung seiner großen Liebe sein.

Aber von alledem, was sie gefürchtet und gebangt und doch im Innersten ihres Herzens unter bitteren Qualen herbeigesehnt hat, geschieht in Wirklichkeit gar nichts. Dem korrekten Philister Helmer sind solche überspannte Weibergedanken fremd. Ihm fällt es gar nicht ein, sich um seiner Frau willen für einen Wechselfälscher auszugeben. Als er die widerwärtige Geschichte erfährt,

denkt er nur an sich und an seinen guten Ruf. Daß dieser durch ihre leichtsinnige Handlung gefährdet ist, darüber empört er sich, und nur darum macht er ihr die bittersten Vorwürfe. Wohl hat er, wie alle braven Staatsbürger von heute, gleich die schönsten moralischen Phrasen zur Hand. „Ah! welch ein furchtbares Erwachen! Diese langen Jahre, wo sie meine Lust und mein Stolz gewesen — eine Heuchlerin, eine Lügnerin — schlimmer, noch schlimmer — eine Verbrecherin! — O die bodenlose Abscheulichkeit, die in dem Ganzen liegt! Pfui! Pfui!" Und er ist in seinem Zorne taktlos genug, sie an ihren verstorbenen Vater und dessen Leichtsinn in Geldangelegenheiten zu erinnern. „Ich hätte ahnen müssen, daß etwas derartiges geschehen müsse. Ich hätte es voraussehen müssen. All die leichtsinnigen Grundsätze deines Vaters hast du geerbt. Keine Religion, keine Moral, kein Pflichtgefühl!" So poltert er salbungsvoll, ohne sich auch nur einmal zu fragen, warum denn sein Weib zur Verbrecherin geworden sei. Die Größe ihrer Liebe, das Heroische ihrer Aufopferung, das sich gerade in diesem sogenannten Verbrechen offenbart, kommt diesem oberflächlichen Alltagsmenschen gar nicht zum Bewußtsein; die äußere Handlung, die Thatsache des Verbrechens ist alles, was er sieht, und sie

genügt ihm, um das Weib, das er liebt, zu verdammen und eine weitere Gemeinschaft mit ihr für unmöglich zu halten.

Weil er aber ganz in diesen Äußerlichkeiten aufgeht, denkt und sinnt er auch auf nichts weiteres, als wie er das Verbrechen seines Weibes ungeschehen machen, die unselige That vor der Welt verbergen und ihre letzten Spuren verwischen könne. Und um diesen Zweck zu erreichen, ist der moralische Musterbürger, von dem Nora wähnte, er werde sich stolz zu ihrer Schuld bekennen, zu jeder, auch der unwürdigsten Demütigung bereit, und wenn er dadurch seine ganze Selbstachtung opfern müßte. Er will den Besitzer des Wechsels, den er soeben wegen seines zweifelhaften Rufes aus seiner Stellung an der Bank entlassen hat, in Gnaden wieder aufnehmen und ihm jede Beförderung und Unterstützung zu teil werden lassen, wenn er ihm das verhängnisvolle Papier ausliefert und Stillschweigen gelobt.

Wie sehr alle moralische Entrüstung, in der sich Helmer seiner Gattin gegenüber gefällt, eitel Heuchelei ist, verrät der plötzliche Umschlag seiner Stimmung, als er in Krogstads Brief den ersehnten Wechsel findet. Jetzt auf einmal, da die Gefahr einer Entdeckung vorüber ist, ist alle Bitternis vergessen, als wäre gar nichts

geschehn, jetzt auf einmal findet er die That seiner Frau begreiflich und entschuldbar, jetzt auf einmal hat er sogar Worte des Mitleids und der Liebe für sie, ja, jetzt ist er mit Freuden bereit, ihr alles zu verzeihen. „Du hast mich geliebt, wie ein Weib seinen Gatten lieben soll," meint er auf einmal sehr vernünftig. „Es fehlte dir nur an der nötigen Einsicht, die Mittel beurteilen zu können. Aber glaubst du, daß du mir weniger teuer bist, weil du nicht auf eigene Hand zu handeln verstehst? Nein, nein; stütze dich nur auf mich, ich will dir raten, dich führen. Ich müßte kein Mann sein, wenn nicht gerade diese weibliche Hülfslosigkeit dich doppelt anziehend in meinen Augen machte. Kehr dich nicht an die harten Worte, die ich im ersten Schrecken sprach, in einem Augenblick, wo ich glaubte, daß alles über mir zusammenstürzen müsse. Ich habe dir vergeben, Nora; ich schwöre dir, ich habe vergeben."

Aber Nora bedankt sich für diese Verzeihung. Ihr ist in dieser schweren Stunde der bitterste Enttäuschung mit einem Male klar geworden, daß ihr bisheriges Zusammenleben mit Helmer trotz Standesamt und Priestersegen keine Ehe war. Denn von einer geistigen Gemeinschaft zwischen ihr und ihrem Manne — das hat der heutige Abend gezeigt — kann keine Rede sein. Er

versteht sie nicht, und sie versteht ihn nicht. Eine tiefe Kluft gähnt zwischen *ihrem* Fühlen und dem seinen. Und sie weiß, warum, und sagt es ihm offen: „Als ich zu Hause bei Papa war, sprach er stets all seine Ansichten mir gegenüber aus, und so bekam ich dieselben Ansichten. Hatte ich aber einmal andere, so verheimlichte ich sie; denn das wäre ihm nicht recht gewesen. Dann kam ich zu dir ins Haus. Das heißt so viel, als daß ich aus meines Vaters Händen in die deinen überging. Du richtetest dir alles nach deinem Geschmack ein, und so bekam ich denselben Geschmack wie du; oder ich that nur so; das weiß ich nicht mehr genau . . . . . Ich lebte davon, daß ich dir Kunststücke vormachte, Torwald. Aber du wolltest es ja so haben. Du und Vater, ihr habt euch schwer an mir versündigt. Ihr seid Schuld daran, daß nichts aus mir geworden ist. . . . . Unser Heim war nur eine Spielstube. Hier war ich deine Puppen*gattin*, wie ich zu Hause Papas Puppen*kind* gewesen. Und unsere Kinder waren wiederum unsere Puppen. Wenn du mit mir spieltest, belustigte es mich gerade so, wie es die Kinder vergnügte, wenn ich mit ihnen spielte. Das war unsere Ehe, Torwald."

Und weil *diese* Ehe in ihren Augen *keine* Ehe ist, hat Nora den festen Entschluß gefaßt, ihren Gatten und

ihre Kinder, für deren Erziehung sie sich nicht mehr befähigt hält, zu verlassen. Umsonst erinnert Helmer sie daran, daß sie in erster Linie Gattin und Mutter sei. „Das glaube ich nicht mehr," lautet ihre herbe Antwort. „Ich glaube, daß ich vor allen Dingen Mensch bin, ich so gut wie du — oder vielmehr, ich will versuchen, es zu werden." Und sie geht wirklich. Sie handelt nach ihren Worten, sie macht ihre Gedanken zur That.

Ist das Leben wirklich so logisch? Und ist die Mutterliebe nicht mächtiger als alle Wahrheiten der grübelnden Vernunft? Ich glaube, hier am Schluß der „Nora" hat der Gesellschaftskritiker Ibsen dem Dichter Ibsen ein Bein gestellt.

Aber abgesehen von dieser etwas unnatürlichen Schlußverbeugung vor der Idee ist Nora eine der lebensvollsten Gestalten, die der norwegische Dichter geschaffen hat. Offenbar hat Ibsen diesen Frauenkopf lange mit sich herumgetragen, bevor er ihn in seinem Puppenheim aufstellte. Das beweist schon die flüchtige Skizze, die er davon im „Bund der Jugend" angebracht hat. Nora heißt hier Selma, und nicht sie, sondern ihr Ehemann, der Sohn des Kammerherrn Brattsberg, der von dem Gutsbesitzer Monsen zu faulen Spekulationen verleitet

wird, hat einen Wechsel gefälscht. Und sie verläßt ihren Mann, als er bankerott ist, aber nicht etwa, weil er ihr nun nicht mehr alle Annehmlichkeiten des Lebens bieten kann, sondern aus ganz ähnlichen Gründen wie Nora. „Wie hab' ich gedürstet nach einem Tropfen Eurer Sorgen!" klagt sie unter Thränen. „Aber wenn ich bat, so hattet Ihr nichts anderes als einen feinen Scherz, um mich abzuweisen. Ihr zogt mich an wie eine Puppe; Ihr spieltet mit mir, wie man mit einem Kinde spielt. O, ich hätte doch mit Jubel das Schwerste ertragen; ich sehnte mich so ernst nach allem, was da stürmt und uns hebt und uns erhöht." Und daß es ihr Ernst ist mit diesen Worten, beweist sie durch die That. Denn sie kehrt — wie das nur ein Ibsensches Weib zu thun pflegt — gerade zur Zeit der höchsten Bedrängnis zu ihrem Manne zurück und bittet für ihn bei seinem Vater.

Aber nicht nur im „Bund der Jugend" entdecken wir bereits Noras sympathisches Gesicht; nein, schon viel früher, in der „Komödie der Liebe", dieser noch ganz romantisch gefärbten dramatischen Satire, in der sich Ibsen erst über die Ehe lustig macht, um die Liebe zu preisen, und hinterdrein über die Liebe spöttelt, um die Entsagung zu verherrlichen, begegnen wir einem jungen Mädchen, dessen ernste Züge denen der scheidenden

Nora gleichen. Oder wen erinnerte nicht unwillkürlich, so wenig sich auch Ton und Inhalt beider Dichtungen ähneln, Noras letzte Unterredung mit Helmer an Svanhilds Abschied von ihrem geliebten Dichter Falk? Auch hier ist es ein Weib, das in der Scheidestunde dem Manne den Sinn des Lebens und der Liebe deutet. Die Liebe ist und bleibt eine Eintagsfliege — so tönt hier der wehmütige Schwanengesang — eine Eintagsfliege, die nur wenige kurze Stunden lebt. Wer sie dauernd besitzen will, der lerne bei Zeiten entsagen, um sie in der Erinnerung lebendig festzuhalten.

„Sowie der Weg zum ew'gen Morgenrot
Nur führet durch die dunkle Pforte Tod,
So ist die Lieb' im Leben erst geweiht,
Wenn von Begehr und Sehnsucht sie befreit
Nicht in der wilden Sinne Fessel liegt,
Erlöst zum geist'gen Heim Erinnerung fliegt."

jubelt Falk, von ihr belehrt, als er sich zur Fahrt in die Welt anschickt, und seiner ersten großen Liebe Lebewohl sagend, bekennt er wehmütig:

„Wir wollten Sieg, doch ohne Müh' und Plage,
Des Sabbats Lohn, doch ohne Werkeltage,
Obwohl die Forderung heißt: Kämpf' und entsage!"

Klingt das nicht wie ein gereimter „Klein-Eyolf"? Und doch ist es ein Jugendlied des nordischen Dichters.

Aber wie jeder Mensch im einsamen Alter gern in seinen Jugenderinnerungen schwelgt, so lauscht auch Ibsen, je näher er der Schwelle des Todes rückt, um so lieber diesen vertrauten Tönen. In der „Frau vom Meere" summt er sie zum ersten Male vor sich hin, und von da an kehren sie immer wieder, bald leise hinter den Kulissen hervor zitternd wie im „Baumeister Solneß", bald laut und weihevoll auf offener Bühne angeschlagen, wie in „Klein-Eyolf" und in „Gabriel Borkmann". Der alte Ibsen dichtet die Tragödie des Alters — das ist es, was uns so im Innersten ergreift. Entsagung heißt von nun an des Dichters Losung. Die Sinne schweigen, nur der Geist regt sich noch; das Leben ist tot, nur die Erinnerung daran lebt. Nicht nur beim Dichter, sondern auch bei den von ihm geschaffenen Menschen.

In der „Frau vom Meere" wird Ellida Wangels sich wild aufbäumendes Herz, das sie hinauslockt aufs ferne Meer zu dem unbekannten Manne, vor dem ihr graut, plötzlich zag und still, als ihr Gatte sie in voller Freiheit, aber auch auf eigene Verantwortung zwischen ihm und dem geheimnisvollen Fremden wählen läßt. Und wie es einer rechten Familienmutter geziemt, wird sie mit einem Mal ihrer Mutterpflichten an den — Stiefkindern bewußt und vermeint nun wirklich, wie das alle

Gartenlaubendamen in ähnlichen Fällen thun, den ungeliebten älteren Gatten, der sie draußen am Leuchtturm von Skjoldvik ihrem Vater abgekauft hat, umbändig zu lieben. Und in „Klein-Eyolf" bekommt Rita Allmers, das heißblütige Weib, das noch vor wenigen Tagen, ihren Mann an die erste Nacht nach seiner Rückkehr aus dem Gebirge erinnernd, die bitteren Worte brauchte: „Der Champagner stand da, doch du trankst ihn nicht," nach des verkrüppelten Knaben Tod, da sie sieht, daß mit ihrem Manne doch nichts mehr anzufangen sei, auf einmal Diakonissen-Anwandlungen. Sie will an den verkommenen Dorfkindern wieder gut machen, was sie an Klein-Eyolf damals, als er vom Tisch herunterfiel, durch ihre Sinnlichkeit gesündigt hat. Vor allem aber will sie, wie ihr Gatte, entsagen und nach oben sehen — zu den Gipfeln hinauf, zu den Sternen, zu der großen Stille.

Wir müssen unwillkürlich lächeln, wenn wir den Nora-Dichter die Knebelung der Natur und den Sieg der spießbürgerlichen Pflicht über die Leidenschaft preisen hören. Und doch ergreifen uns, trotz aller Unwahrheit der an uns vorüberwandelnden Menschen, diese Offenbarungen des innersten Denkens und Fühlens eines der Schwelle des Todes nahenden Dichters durch ihre innere,

ich möchte sagen: lyrische Wahrheit. Es liegt etwas zugleich Rührendes und Tröstliches über diesen letzten Dichtungen des greisen Dichters. Wenn man sie liest, glaubt man in ein schönes, langsam verdämmerndes Abendrot zu schauen.

Darwinismus und Schicksal.

Die griechische Tragödie ist auf dem Boden der atheniſchen Demokratie gewachſen. Sie atmet den Geiſt jener merkwürdigen Zeit, da die Leute der Theſeusſtadt bei Tage von den Tyrannenmördern Harmodios und Ariſtogeiton ſangen und Nachts von den gewaltthätigen Sagenkönigen der Vorzeit träumten. Argwöhniſch folgte dazumal der Blick des Vollbürgers, der in die Volksverſammlung eilte, den ſtolzen Schritten des allzu liebenswürdigen Ariſtokraten, der dem kleinen Mann im Vorübergehen die Hand drückte und ſich nach dem Befinden ſeiner werten Frau Gemahlin erkundigte, und mit geheimem Bangen lauſchte ſein Ohr den Siegesbotſchaften vom fernen Kriegsſchauplatz, die von ruhmreichen Heldenthaten der Kekropsſöhne erzählten. Denn er witterte in jedem, der ſich vor ſeinen Mitbürgern hervorthat, den kommenden Tyrannen, und in ſeinen Augen gab es kein todeswürdigeres Verbrechen als die Empörung des Ein-

zelnen gegen den dunkeln Gesamtwillen des Volkes, der in Verfassung und Gesetz vernehmbar und verständlich zu allen redete. Und doch hing sein schönheitstrunkenes Auge bewundernd an der herrlichen Jünglingsgestalt eines Alkibiades, und doch begrüßte sein von vaterländischem Stolze schwellendes Herz mit lautem Zuruf den im Piräus landenden Sieger, dem sich der Lorbeer um die Schläfe wand.

Kann man sich da wundern, daß auch die Tragödie jener Tage diese streitenden Gefühle der Zeitgenossen wiederspiegelt? Nein, denn die echte, die wahre, die große Dichtung ist niemals etwas anderes gewesen als das lautgewordene Gewissen der Zeit. Sollte das einer noch nicht begriffen haben, hier, am griechischen Drama des fünften vorchristlichen Jahrhunderts, kann er es schauend lernen. Die Sehnsucht nach großen Menschen, an deren Anblick sich der Kleine gleichsam emporfühlen möchte, flüchtet sich aus der Gegenwart, die vor Tyrannen zittert, zu den blutbespritzten, fluchbeladenen Sagenkönigen der an wunderbaren Abenteuern so reichen hellenischen Wanderzeit, zugleich aber vermeint der demokratische Verehrer des Gesetzes, das jeden Angriff auf die Volksfreiheit, jedes Streben nach Alleinherrschaft mit dem Tode bedroht, aus uralten Orakelsprüchen und

längst verschollenen Liedern von menschlicher Selbstüberhebung und göttlichem Strafgericht das religiöse Amen zu seinem täglichen Staatsbürgergebet herauszuhören. So wird auch hier, wie überall, Volksstimme Gottesstimme, der Volkswille zum Götterwillen, aber wie in der Demokratie die Namen derer, die da wollen, in ewiges Dunkel gehüllt bleiben und nur das geheimnisvolle Etwas, das da Volk heißt, mit ehrfürchtigem Schauer als Träger des Willens genannt wird, sind es auch in der Dichtung nicht Zeus und nicht Hera, nicht Pluton und Persephone, nicht Apollon und Aphrodite, die die Wege, die der Mensch auf Erden zu gehen hat, vorherbestimmen und den Frevler, der sich überheben will, in den Staub niederwerfen, sondern ein verborgenes, unbekanntes, unpersönliches Wesen, das noch keines Menschen Auge je erblickt hat, und dem sich selbst die Götter, deren es sich zuweilen als Sprachrohr bedient, demütig beugen: — das Schicksal.

Dem König Laios in Theben war prophezeit worden, daß sein Sohn ihn töten und die eigene Mutter heiraten werde. Um diesen grauenvollen Verhängnis zu entrinnen, ließ er das Kind, das seine Gattin bald danach gebar, mit durchstochenen Füßen in den wilden Schluchten des Kithäron aussetzen, damit es den Tieren des Waldes

zur Beute werde. Allein ein armer Hirte fand das unglückliche Wesen und brachte es, da das feine Linnen seine adlige Abstammung verriet, an den Königshof von Korinth. Hier wurde Oedipus — sie hatten ihn, wie sie ihn fanden, „Schwellfuß" genannt — als Kind des Königs Polybos erzogen und wuchs zum stattlichen Jüngling heran. Einst zog er, wie das damals unter den Großen der Erde so üblich war, zur altehrwürdigen Orakelstätte Delphi, um sich vom Allesschauer Apollon Rat zu erholen. Und siehe da! Der Gott verkündigte ihm, daß er seinen Vater töten und seine Mutter heiraten werde. Entsetzt vor dem Grauvollen, das ihm drohte, beschloß er, in dem festen Glauben, König Polybos sei sein Vater, nie wieder an den Hof von Korinth zurückzukehren. Nur fort, weit fort von der Heimat! war sein einziger Gedanke, und wie von den Erinnerungen gehetzt, floh er gen Norden — in der Richtung nach Theben! An einem Kreuzwege stieß er auf einen stolzen Troß vornehmer Reisender. Der fremde Wagenführer befahl dem seinigen, der ihm den Weg versperrte, auszuweichen. Dieser weigerte sich. Es kam zum Handgemenge. Die Herren nahmen ihre Diener in Schutz- und Oedipus, in dem das heiße Blut der Labdakiden kochte, erschlug, ohne es zu ahnen, seinen Vater Laios

— denn er war der fremde Reisende — der gerade damals ebenfalls den Gott in Delphi befragen wollte. Nach längerem Umherirren in dem unbekannten Lande kommt der Vatermörder in die Nähe Thebens. Aus einer Felsschlucht, an der sein Weg vorüberführt, tritt ihm ein Löwenungetüm mit holdseligem Frauenantlitz und schwellenden Brüsten entgegen — die Sphinx, die jedem, der durch den Engpaß will, ihr teuflisches Rätsel zu raten giebt, um ihn, wenn er es nicht lösen kann, in den Abgrund zu stürzen. Aber der weise Oedipus beantwortet die tückische Frage des verführerischen Ungeheuers und zwingt es selbst zum todbringenden Sprung in die Tiefe. Und wie er nach Theben gelangt und sein Abenteuer erzählt, wird er von der jubelnden Menge im Triumph zum Palaste geführt, und Jokaste, des Laios Witwe, verkündet ihm, daß er durch diese That, die das Land von schwerer Heimsuchung errettete, Thebens Königsthron und sie, die Königin, als eheliche Gemahlin erobert habe. So heiratet Oedipus, ohne es zu wissen, seine eigene Mutter, und sie gebiert ihm zwei Söhne und zwei Töchter, denen er zugleich Vater und Bruder ist. Aber dieser unerhörte Frevel empört den Gott, der ihn selber vorausverkündigt hatte. Und er sendet eine furchtbare Pest ins Land, der das ganze Volk, Alt und

Jung, Mann und Weib und Kind, scharenweise zum Opfer fällt. Als ihn nun Oedipus in der höchsten Not um Rat fragt, wie dem allgemeinen Sterben zu steuern sei, antwortet er rätselhaft, die Schuld an allem trage der Mörder des Laios, der immer noch in den Mauern von Theben weile. Sofort beschließt der ahnungslose König, alles aufzubieten, um den verborgenen Mörder zu entdecken und den Tod des verstorbenen Königs zu rächen. Vergebens warnt ihn der blinde Seher Teiresias, der alles weiß, vor dem verderblichen Beginnen. Mit blindem Wüten, nur darauf sinnend, das geheimnisvolle Dunkel zu lichten, ringt er sich, von Hoffnung und Furcht hin- und hergeschüttelt, nach und nach zur vollen Erkenntnis seines ungeheuren Elendes durch. Und jetzt, da auch der letzte Zweifel an dem Ungeheuerlichen schwindet, graut ihm vor sich selbst und vor den Seinigen, deren Anblick ihn an seine nie zu sühnende, unverschuldete Schuld erinnert, und um nichts von all dem Furchtbaren mehr zu schauen, stößt er sich mit eigener Hand den blitzenden Stahl in die Augen und wankt, ein greiser, blinder, schuld- und grambeladener Bettler, geführt von seiner treuen Tochterschwester Antigone, in die trostlose Verbannung.

Aber damit ist der Frevel noch nicht gesühnt. Denn

das Geschehene ist noch nicht ungeschehen gemacht; die schreckliche Vergangenheit ist ja vielmehr leibhaftige Gegenwart geworden; des Vaters Schuld lebt handgreiflich in den Kindern, die nichts anderes sind als dessen fleisch- und blutgewordene Übelthat. Bevor sie und alle, die aus ihrem Blute stammen, nicht vom Erdboden hinweggetilgt sind, ist der göttlichen Gerechtigkeit nicht Genüge geschehn. So rast denn das Verderben weiter, bis Eteokles und Polyneikes als Brudermörder fallen und sogar die schuldlose Antigone, die des Bruders Leiche vor Entweihung schützen will, ihnen, ein Opfer grausamer Gesetze, im Tode nachfolgt.

Ich muß es mir hier, wo wir es lediglich mit der fertigen attischen Tragödie zu thun haben, leider versagen, auf die so merkwürdige Vorgeschichte der griechischen Lehre vom Götterfluche und der Vererbung der Väterschuld näher einzugehn. Aber der wunderlichen Köpfe halber, die aus allem, was ein anderer schreibt, nur ihre eigenen Mißverständnisse herauslesen, sei wenigstens eins ausdrücklich bemerkt: ich weiß sehr wohl, daß diese Vorstellungen vom Schicksal und vom Götterfluch viel älter sind als die athenische Demokratie. Ursprünglich mehr oder weniger nebelhafte Träume, in denen uralte Erinnerungen an die verderblichen Wirkungen

fortgesetzter Geschwisterehe mit den Blutrachegeboten des ersten, auf gemeinsamer Abstammung beruhenden Familiengemeinwesens aufs innigste verschmolzen, waren sie längst zu festen religiösen Gebilden geronnen, als Solon den Athenern seine plutokratischen Gesetze gab. Die Demokratie erfand sie also nicht, sondern sie deutete sie nur in neuer Weise, sie unterlegte ihnen, wie ich oben bereits erläuterte, ihre eigene Staatsmoral. Und diese Umdeutung der alten religiösen Vorstellungen vom Schicksal und vom Götterfluch ist eben das, was man die griechische Tragödie nennt.

Vier Elemente sind es, aus denen der altgriechische Dichter den berauschenden tragischen Trunk zusammenbraut: erstens der dunkle Schicksalswille, der des Menschen Lebenswege durch Glück und Unglück, durch Ruhm und Schmach, durch Frevel und Schuld unabänderlich vorherbestimmt, dann die Offenbarung dieses unabwendbaren Götterwillens, die des Menschen Willen anreizt, ihm zu trotzen, ihm zu entrinnen, ihn durch die That lügen zu strafen; drittens die diesem menschlichen Willen entsprungene That, die den Schicksalswillen, während sie ihn zu durchkreuzen wähnt, buchstäblich erfüllt, und endlich die Vererbung der Väterschuld auf die Kinder. Die drei ersten Elemente sind notwendige Bestandteile

einer jeden einzelnen griechischen Tragödie; das vierte erklärt uns die tragische Trilogie, den sonst unerklärlichen Brauch der alten Dichterregisseure, je drei, demselben Sagenkreis entnommene, innerlich zusammenhängende Tragödien auf einmal aufzuführen.*)

Der Kampf des Menschen mit dem Schicksal — das ist der Inhalt der griechischen Tragödie.

Der Anblick des kämpfenden Menschen weckt in uns auf der Bühne, wie im Leben, das Bewußtsein der eigenen Kraft. Und da es sich hier um einen Kampf auf Leben und Tod handelt, so hat der Lebendige unser, der Lebendigen, volles Mitgefühl. Des Menschen Trotz, seinen Willen, seine Persönlichkeit unter allen Umständen durchzusetzen, schmeichelt, unserer eigenen Ichfreude, erhöht unser eigenes Lebensgefühl. Je höher er sich erhebt, um so stolzer schägt unser Herz. Seine Hybris ist unser Triumph.

Aber gerade darum ist auch der jähe Fall dieses Menschen unsere schwerste Niederlage. Sein Unglück er-

*) Natürlich weiß ich so gut wie andere, daß die drei gewaltigen Tragödien des Sophokles, auf die ich oben bei Erzählung der Labdakidensage anspielte, keine Trilogie im Sinne der Alten bildeten. Aber das thut hier, wie jeder Einsichtige von selbst begreift, nichts zur Sache. Ich sage das auch blos, um krittligen Philologen im voraus die Freude zu verderben.

schüttert uns im Innersten. Sein Tod schmettert uns nieder. Wenn wir dabei erfahren, daß all seine Kraft Ohnmacht, all sein stolzer Wille eitle Einbildung, all seine Vernunft Unvernunft, all sein Handeln eitel Thorheit war, so ist damit auch unser Stolz gebrochen, unser Wille geknickt, unser Lebensgefühl herabgestimmt.

Aber woher denn die geheime Wohllust, die bei der furchtbarsten Katastrophe, die wir auf der Bühne schauen, unser Innerstes durchrieselt? Ist es bloß die Stille des Gemütes, wie sie jeder Überspannung der empörten Gefühle zu folgen pflegt? Oder ist es etwas mehr als jene Ruhe nach dem Sturm, die Aristoteles, die orgiastischen Wirkungen der Musik mit denen der Tragödie vergleichend, mit dem von Lessing so gröblich mißverstandenen Worte Katharsis bezeichnete? Etwas mehr als das sichere Gefühl, daß nun das Toben der aufgepeitschten Leidenschaften, der Empörung, der Todesangst und des Mitleids, vorüber und die Seele von all diesen Aufregungen gleichsam gereinigt sei? Mit einem Wort: Ist die tragische Befriedigung eine rein physische Kontrastempfindung oder spielen dabei allerlei moralische Werturteile, die uns gar nicht näher zum Bewußtsein kommen, als ästhetische Gefühle ihren geheimen Schabernak?

Wer, wie ich, in der Tragödie die höchste Offenbarung des sittlichen Zeitbewußtseins erblickt, kann darüber kaum im Zweifel sein. Soll mich der Tod eines Menschen, mit dem ich Freud und Leid, Glück und Unglück redlich geteilt habe, trotz allem Schmerz gewissermaßen befriedigen, so muß ich dessen sittliche Notwendigkeit begreifen. Zwar beruhigt mich schon das Bewußtsein, daß die Leiden dieses Menschen so groß, so unerträglich und so unabwendbar waren, daß dagegen der Tod wie eine Wohlthat erschien. Aber um eine geheime Genugthuung über diesen Tod zu empfinden, muß ich mir sagen, daß dem Menschen damit Recht geschehen sei. Nicht etwa in dem gemeinen Sinne der kurzsichtigen spießbürgerlichen Moral, daß der Mensch für irgend eine bestimmte Sünde den Tod verdient habe. Nein, in der erschütternden Erkenntnis des weitschauenden sittlichen Zeitbewußtseins, daß dieser Mensch sterben mußte, damit die Gemeinschaft der Menschen fortbestehe, daß das Leben aller den Tod dieses Einzelnen erfordert habe. In der That empfand der Athener des fünften vorchristlichen Jahrhunderts etwas Ähnliches, wenn er die Ödipus-Tragödie auf der Bühne sah. Der dunkle Götterwille, das ewige Gesetz, das über den Menschen thronte, mußte Recht behalten, wenn die Welt

nicht aus den Fugen gehn sollte. Wer sich ihm entziehn, wer sich gegen es empören wollte, war, so edel sein Streben, so rein sein Wille sein mochte, ein Feind des Menschengeschlechtes und hatte den Tod verdient. Wie es im Leben nur Staatsbürger gab, über denen das Gesetz unerbittlich waltete, so mußten auch die Menschen der Dichtung die Sklaven des göttlichen Gesetzes sein.

Aber sind es wirklich nur diese moralischen Gefühle, die uns über den Anblick des Leidens und des Todes in der Tragödie hinwegtrösten? Oder kauert im dunkelsten Winkel unserer Seele, von keinem von uns bemerkt, noch ein anderer unheimlicher Geselle, dessen verwittertes Gesicht uns an die längst vergessenen Zeiten erinnert, da wir noch mit Vorliebe unsere Mitmenschen schlachteten und uns an den Qualen unserer Kriegsopfer weideten? Richard Dehmel hat, so viel ich weiß, zum ersten Mal das ästhetische Behagen an den Leiden und Qualen der tragischen Helden mit den Kannibalenfreuden und den wollüstigen Schauern der spanischen Stierkampfbesucher verglichen. Und wer wollte leugnen, daß ein schwacher Nachklang dieser rohen Leidenschaften noch heute in unserer Seele zittert? Die geheime Schadenfreude, die trotz allem Mitleid der Lebendige beim Anblick des Toten, der Gesunde beim Anblick des Kranken

empfindet, läßt sich durch die schönsten moralischen Betrachtungen nicht aus der Welt schaffen; denn sie ist der ganz naive Ausdruck unseres natürlichen Leibesegoismus. Solche Natürlichkeiten verschwinden aber nicht, sondern sie vergeistigen sich höchstens bei verfeinerter Kultur. Also wäre unsere Freude am Tragischen gleichsam die letzte schwache Erinnerung an unser Kannibalentum.

Aber nicht nur in Griechenland und nicht nur im fünften vorchristlichen Jahrhundert, sondern immer und überall, wo Menschen Thon kneten und malen, musizieren und dichten und sich dabei am künstlerischen Abbilde menschlicher Leiden erbauen. Während also die moralischen Vorstellungen, aus denen die tragische Befriedigung erwächst, von Jahrhundert zu Jahrhundert wechseln, ist die tragische Schadenfreude heute noch dieselbe, die sie vor zweieinhalbtausend Jahren war. Höchstens hat sie sich etwas gemildert und noch mehr vergeistigt. Aber auch die moralischen Vorstellungen der verschiedenen Jahrtausende, die, hinter der Schwelle des Bewußtseins versteckt, der tragischen Befriedigung die eigentümliche Färbung geben, lassen sich nur künstlich und in Gedanken von einander trennen und unterscheiden, insofern man eben das, was in Wirklichkeit Gefühl ist,

in bewußte klare Vorstellungen auflöst. In Wirklichkeit wird sich der tragische Zuschauer all jener moralischen Werturteile, die wir ihm hier unterschieben, gar nicht bewußt, sondern er hat beim Anblick des sterbenden Menschen auf der Bühne nur das dumpfe Gefühl, daß es für ihn, die Zuschauer, gut sei, daß dieser dort sterbe. So erscheint also auch das soziale Gemeingefühl, das aller moralischen Wertung zu Grunde liegt, als ganz naiver Egoismus, und es kann gar nicht anders erscheinen; denn nur so können moralische Vorstellungen ästhetisch wirken. Ja, es fragt sich überhaupt — und diese Frage sei allen Ethikern zur Beantwortung empfohlen! — ob wir Menschen ohne diese ästhetisch-egoistischen Wirkungen der moralischen Vorstellungen irgend welcher altruistischer Gefühle fähig wären.

Das tragische Gefühl bleibt also durch alle Jahrtausende dasselbe, so sehr sich auch die moralischen Vorstellungen, die dabei mitspielen, im Laufe der Zeit wandeln und umgestalten. Oder wer von uns fühlte nicht beim Anblick des sterbenden Othello dieselbe innere Zerknirschung und heimliche Befriedigung, die der Athener der Sophokleischen Zeit angesichts des geblendeten Oedipus empfunden haben mag? Und doch läßt sich die Shakespearesche Tragödie mit der griechischen fast

gar nicht vergleichen. Ihr fehlt gerade alles das, wodurch der antike Dichter bei seinen Hörern die tiefsten Wirkungen erzielte. Die Stimme des Schicksals ist verstummt; kein Orakelspruch hetzt den Menschen, indem er ihn warnt, in Schuld und Verderben; keine Götter locken und strafen aus unsichtbaren Fernen. Der Mensch ist ganz auf sich allein gestellt; er kennt kein ander Gesetz als seinen eigenen Willen, er gehorcht keiner anderen Stimme als der seines eigenen Innern.

Und doch ist der Mensch hier wie dort derselbe verblendete Thor. Denn die Stimme des eigenen Innern lockt und verführt, hetzt und treibt ihn ebenso tückisch, wie nur irgend ein zweideutiger Orakelspruch, in Schuld und Schmach, Verderben und Tod, während sie ihm Glück und Größe, Gerechtigkeit und Seelenfrieden vorspiegelt. Ist aber die That vollbracht, bricht das Verhängnis über den Unglücklichen herein, so höhnt und straft sie ihn ebenso schadenfroh, wie nur irgend ein Dodonäischer Zeus oder Delphischer Apollon. Oder handelt Othello, im Banne seiner Leidenschaft, obwohl sich sein Wille von aller Bevormundung frei weiß, nicht ebenso vernünftig-unvernünftig wie der von den Göttern verblendete Oedipus? Vernünftig; denn wenn er einmal an seinem Weibe zu zweifeln beginnt,

muß er sich auch über ihre Treue oder Untreue Gewißheit verschaffen, und wenn Jago recht hat, bleibt ihm, dem Empörten, nichts anderes übrig, als die unerhörte Schmach durch ihren Tod zu rächen. Unvernünftig; denn anstatt der Stimme der Unschuld zu glauben, läßt er sich von den plumpen Einflüsterungen eines rachsüchtigen Fähndrichs übertölpeln, und während er in der blinden Raserei der Eifersucht Desdemona mordet, denkt er nicht daran, daß er damit sein eigenes Glück, ja, alles, was ihm das Leben überhaupt lebenswert macht, mit ruchloser Hand erdrosselt.

Sein heldenmütiges Ringen nach Gewißheit, sein verzweifelter Kampf mit der ihn umstrickenden Leidenschaft, die sittliche Größe seines Willens — das alles erhebt und berauscht uns, weil es das Bewußtsein unserer eigenen höheren Menschlichkeit steigert. Seine Kurzsichtigkeit, die Ohnmacht seines Willens gegenüber der anstürmenden Leidenschaft, seine verblendete Wut, sein sinnloses Morden — das alles schmettert uns nieder, weil es uns unsere ganze menschliche Thorheit, Schwäche und Hinfälligkeit erkennen läßt. Aber gerade darum fühlen wir, wenn der verzweifelte Mohr den krummen Säbel gegen sich selber schwingt, eine tiefe innere Befriedigung. Nicht nur aus geheimer Schadenfreude,

nicht nur, weil wir mit eigenen Augen schauen, daß ein Mensch in solchen Seelenqualen nicht mehr weiter leben *kann*, nicht nur, weil wir um Desdemonas willen dem Mörder den Tod gönnen, nein, noch vielmehr, weil wir das dumpfe Gefühl haben, daß ein solcher Sklave der blinden Leidenschaft unser eigener Todfeind sei, weil durch ihn die ganze menschliche Gemeinschaft, in der und durch die allein auch wir leben, auseinandergesprengt würde.

Die *menschliche* Gemeinschaft — das ist das neue sittliche Ideal der Shakespeareschen Tragödie. Nicht etwa, daß es Shakespeare erfunden hätte; nein, es war zu seiner Zeit schon mehr als anderthalbtausend Jahre alt. Wie das Schicksal und der Götterfluch der Alten im religiösen Bewußtsein der Griechen schon lange lebten, als sich die Tragödie ihrer bemächtigte, so war die Gemeinschaft aller Menschen zu Shakespeares Zeiten ein altes religiöses Erbstück aus der Kindheit der europäischen Gesellschaft, die vom liebenden Vater im Himmel, von der Seligkeit der Armen und der Gleichheit aller Menschen vor Gott erzählt hatte. Längst vorbereitet durch das alle Nationen der alten Welt umspannende Römerreich, nahm der Gedanke des Menschentums in der Christuslehre schon damals feste Gestalt an, als die antike

Welt aus den Fugen ging. Aber erst anderthalb Jahrtausende später, als die mittelalterliche Feudalgesellschaft auseinanderkrachte, erhielt er seine neue Prägung. Kindschaft Gottes hieß es ehedem, die Freiheit des Christenmenschen nannte man es jetzt.

Die Shakespearesche Tragödie ist ein Kind der Renaissance und der Reformation. Die Renaissance, die mit den sozialen und politischen Formen des mittelalterlichen Lebens auch des Menschen geistige Fesseln zerbrach, befreite mit einem Mal das von der Kirche geknechtete Ich, und die Reformation legte die bisher von der Kirche getragene Verantwortlichkeit für Glauben, Leben und Seligkeit auf die Schultern des einzelnen Menschen und schuf so das moderne Gewissen. Mit Staunen und Schrecken erblickte die Welt, als wären sie plötzlich beide miteinander aus der Erde gewachsen, den Menschen der entfesselten Leidenschaft und den Menschen des lauten Gewissens — Cesare Borgia und Girolamo Savonarola. Dem selbstherrlichen Ich, das trotzig auf seinen freien Willen pochte, stand der finstere Ankläger zur Seite, der alle seine bösen Thaten in das große Schuldbuch das Leben zeichnete. Im tragischen Helden Shakespeares sind beide verschmolzen.

Ist also das Schicksal der Alten bei Shakespeare

wirklich verschwunden? Ist seine Stimme, wie wir oben leichtfertig behaupteten, wirklich verstummt? Nein, sie tönt nur nicht mehr vom Himmel herab, sondern redet in des Menschen eigner Brust. Die lockenden und warnenden, verführenden und strafenden Götter sind zum Gewissen geworden. Des Menschen Wille wähnt wohl frei zu sein. Aber der dunkle Trieb, die blinde Leidenschaft knechtet ihn doch und treibt ihn, wohin sie will. Wer erinnert sich hier, wo sich wieder einmal alles verinnerlicht, nicht unwillkürlich an das sich ewig wiederholende Widerspiel zwischen Objekt und Subjekt, in dem sich unser ganzes Kunstgenießen und Kunstschaffen fortbewegt? Wie Plastik und Musik im Kreislauf der Künste, wie epische und lyrische Dichtung auf dem Gebiete der Poesie, so stehen sich hier, im Bereich der Tragödie, antikes Schicksal und Shakespearesches Gewissen gegenüber. Aber wie sehr einem Shakespeare die Stimme des Gewissens nichts als die verchristlichte Stimme des Schicksals war, geht schon daraus hervor, daß er in seinen gewaltigsten Tragödien seine Helden gleichsam wieder auseinanderspaltete und dieser Gewissensstimme eigene menschliche Gestalt gab. So wurde im Hamlet und in Macbeth das Gewissen wieder zum göttlichen Verführer, der von außen an den Menschen

herantritt, und ihn zur guten oder bösen That anspornt, um den Strauchelnden und Frevelnden hinterdrein zu verhöhnen. Oder was ist der Geist des alten Hamlet, was sind die Hexen im Macbeth anderes als die wiedergeborenen Schicksalsgötter der Alten?

Bekanntlich haben Goethe und Schiller es wiederholt lebhaft beklagt, daß der neueren Tragödie das Schicksal abhanden gekommen sei. Aber sie ließen es beim bloßen Bedauern nicht bewenden, sondern gaben sich redliche Mühe, für den religiösen Hintergrund der Dichtung, wie sie es gerne nannten, einen Ersatz zu schaffen. Schiller meinte zunächst, in Kants kategorischem Imperativ das Allheilmittel gefunden zu haben: seine Tragödien wurden moralische Bilderbücher, in denen man hier die Schuld und dort die Sühne abgemalt sah. Sogar ein Wallenstein mußte in der Zeit des dreißigjährigen Krieges, wo sich alle deutschen Fürsten einen Sport daraus machten, vom Kaiser abzufallen, an Unterthanen-Gewissensbissen leiden. Goethe dagegen, den diese beständige Verwechselung der beschränkten moralischen Anschauungen und Bräuche der werten Mitbürger mit der moralischen Weltperspektive des Dichters anwidern mußte, flüchtete in die Natur und überließ die Menschen seiner Dichtung, wie Pflanzen und Tiere,

ihrem freien Wachstum. Er sah wohl ein, daß er auf diese Weise keine Tragödien schaffen könne; aber er verschonte dafür auch die Welt mit moralischem Salbadereien und schenkte ihr statt dessen unvergängliche, ewigschöne Dichtungen. Wie nun aber gar beide Klassiker das kühne Wagnis unternahmen, Schicksal und Götter der Dichtung zurückzuerobern, griff Goethe im „Faust" mit sicherer Hand in die mythologische Schatzkammer des Christentums und ließ Himmel und Hölle, Gottvater und Teufel, die heilige Maria und alle himmlischen Heerscharen vor dem staunenden Auge des Hörers vorüberziehn; Schiller dagegen flickte sich in der „Braut von Messina" aus allerlei antiken und christlichen Religionsfetzen einen so kläglichen Wahrsager- und Schicksalshokuspokus zusammen, daß man heute billig bezweifeln darf, ob dieser große Verehrer und Nachahmer des griechischen Altertums von der Antike etwas mehr als die äußere Pose begriffen hatte. Das Schlimmste aber an der ganzen Geschichte war, daß Schillers Abenteuer mit der „Braut von Messina" nicht ohne Folgen blieb. Das unglückselige Weib hatte eine zahlreiche Nachkommenschaft, vom spanischen Brudermörder Grafen Oerindur an Skandinaviens rauher Meeresküste bis zu dem blutschänderischen Erbförster Horst

in Weißenfels und dem schweizerischen Älpler Kuruth, in dessen Hause alle sieben Jahre am 24. Februar Nachts um zwölf Uhr einer abgeschlachtet wurde. Und Zacharias Werner und Adolph Müllner wähnten in der That, mit ihren fluchenden Vätern, verfluchten Kindern, verhängnisvollen Messern und Sensen und vermaledeiten Wochentagen die antike Schicksalstragödie wieder vom Tod erweckt zu haben.

Während sich so Dichter und Dichterlinge vergeblich damit abquälten, einen alten Glauben, der längst tot war, künstlich neu zu beleben, reifte die neue Weltanschauung, die dem Drama das verlorne Schicksal wiedergeben sollte, in den Köpfen der naturwissenschaftlichen Denker langsam der Vollendung entgegen. Kant und Laplace lehrten die natürliche Entstehung des toten Alls, Lamarque und Goethe entdeckten die natürliche Entwicklung des Lebendigen, und ein Herder und ein Hegel ahnten bereits die verborgenen Geheimnisse des geschichtlichen Werdens. Aber das alles gewann erst feste wissenschaftliche Gestalt, als Charles Darwin die beiden großen Entwicklungsgesetze alles Lebendigen, die Vererbung und die Anpassung, mit einer erdrückenden Fülle unwiderleglicher Thatsachen endgültig bewies. Nun kam es wie eine Offenbarung über alle die, die

sehnsüchtig der neuen Wahrheit des kommenden Jahrhunderts entgegengeharrt, und Angst und Bangen, Zittern und Zagen packte die Finsterlinge, die sich noch eben in den dunkeln Höhlen ihres Aberglaubens so sicher und wohl gefühlt hatten. Wie ein neues Evangelium, das alten Trug zerstört und neue Ausblicke in ungeahnte Fernen eröffnet, wurde Darwins schlichte Lehre von den Einen stürmisch begrüßt und begeistert gepriesen, von den Andern schnöd begeifert und ingrimmig verketzert. Aber Schimpf und Schmach, Hohn und Spott mußten ihr nur auf ihrem Siegeszuge die Wege ebnen, und bevor zwei Jahrzehnte verstrichen waren, hatte sie die Welt der Wissenschaft erobert und befruchtete weit über die engen Grenzen hinaus, die ihr der vorsichtige englische Denker gezogen hatte, die gesamte menschliche Forschung. Philosophie und Geschichte, Medizin und Jurisprudenz wurden mit einem Mal von dem neuen Leben, das die Naturwissenschaften bewegte, durchströmt und im Geiste Darwins umgestaltet. Die Welt war wieder einmal durchsichtig geworden. Der Mensch hatte neue Augen bekommen. Dem menschlichen Denken waren neue Flügel gewachsen, die es ebenso sicher in die Vergangenheit zurück, wie vorwärts in die Zukunft trugen. Kann man sich da wundern, daß auch die Lebendigen

unter den Dichtern unserer Zeit von dem allgemeinen Welttaumel mit fortgerissen wurden?

Balzac, Flaubert, Zola sind die Namen der großen Drei, die dem Darwinismus das Reich der Kunst erschlossen — die beiden ersten als mehr unbewußte geniale Pfadfinder, der dritte als eingefleischter Apostel der neuen Lehre. Bis dahin hatten die Dichter kein Bedenken getragen, den Menschen, den sie schildern wollten, von seiner ganzen Vergangenheit und von dem Erdboden, auf dem er gewachsen war, loszutrennen; denn die Lehre vom freien Willen, der man fast allgemein huldigte, besagte ja im Grunde nichts anderes, als daß jeder Mensch das Leben ganz von neuem beginne und nach seinem eigensten Gutdünken einrichte. Dieser Thatsache gegenüber konnten die Einflüsse der Abstammung, der Erziehung und der Umgebung nur von nebensächlicher Bedeutung sein, und wenn man etwas darüber verlauten ließ, so geschah es eigentlich nur, weil nun einmal auch im Roman der Mensch einen Vater oder eine Tante, einen Bruder oder eine Schwester, einen Freund oder einen Nachbar haben und irgendwo geboren und herangewachsen sein mußte. Das alles wurde mit einem Male anders, als der Dichter die Welt mit Darwins Augen betrachten lernte. Jetzt war der einzelne

Mensch nur ein Glied in einer ungeheuren Kette, ein Stück lebendig gewordene Vergangenheit, dessen Körper des Vaters Züge wiederspiegelte und für des Großvaters Sünden büßte, und dessen Seele vielleicht nach der Mutter Seele gestimmt war und von deren Leidenschaften geschüttelt wurde. Aber er glich auch einer Pflanze, die je nach dem Erdboden, auf dem sie gewachsen war, gedieh oder verkümmerte, die die Blätter der Sonne zuwendete, wenn sie ihre wärmenden Strahlen spürte, und im Schatten dahinsiechte, wenn sich eine andere Staude zwischen sie und die Sonne hineindrängte. Das soziale Wesen des Menschen, das ζῶον πολιτικόν des Aristoteles, war wieder einmal neu entdeckt worden. Gerade das, was man bei der Menschenschilderung bisher gering geschätzt und vernachlässigt hatte, schien jetzt das Allerwichtigste zu sein, und mit dem ganzen Feuereifer des neu gewonnenen Jüngers, mit der ganzen Einseitigkeit des Entdeckers warf man sich auf das Studium der äußeren Lebensverhältnisse, der landschaftlichen und sozialen Umgebung des Menschen, und Milieu hieß das Zauberwort, von dem man sich eine völlige Umgestaltung der gesamten Dichtung versprach. Und diese Umgestaltung kam, wenn auch nicht in dem Sinne, wie sie sich ein Zola vorstellte. Wir müssen

heute unwillkürlich lächeln, wenn wir in Zolas roman expérimental lesen, daß die Poesie fürderhin Wissenschaft sein, daß sie auf alle freie Erfindung verzichten, daß sie, wie die Statistik, nur Thatsachen feststellen werde. Aber so wenig wir diese verschrobenen Ansichten von der Kunst richtig zu stellen brauchen — Zola selber hat sie durch seine Rougon-Maquarts glänzend widerlegt — so sehr verdient der tiefe Ernst, mit dem man hier wieder einmal ans Werk der Kunst herantritt, die freudige Anerkennung aller, denen die Dichtung mehr ist als eine unterhaltende Spielerei für müßige Stunden.

Zunächst war es freilich nur der Roman, dessen sich die poetischen Darwinsjünger bemächtigten. Aber schon hier mußte es sich zeigen, daß die nackten Thatsachen der Vererbung und der Anpassung, sobald sie als lebendige Menschen vor die Phantasie des Lesers traten, nacheinander die widerstreitenden Gefühle der Zerknirschung und der Ohnmacht, der egoistischen Schadenfreude und der sittlichen Befriedigung wachriefen. Gewisse tragische Wirkungen waren also unverkennbar. Man darf sich daher nicht wundern, daß es einen Zola, so wenig ihn seine in die Breite ausschweifende epische Umständlichkeit zum Drama befähigen mochte,

immer und immer wieder unwiderstehlich zum Theater hinzog. Und so schrieb er denn seine Renée, eine Dramatisierung seines „Hallali" (La Curée), und seine Therese Raquin, beides mühvoll zusammengequälte Bühnenbilder, denen man auf den ersten Blick anmerkt, daß sie nur gewaltsam in den Rahmen des Theaters hineingezwängt werden konnten. Aber so verfehlt auch diese dramatischen Versuche sein mochten, so klar war sich Zola über die künstlerischen Absichten, die er dabei verfolgte. „Der physiologische oder, wenn man will, der psychologische Mensch," so lautet seine Formel für das naturalistische Drama, „der durch seine Umgebung beeinflußt ist, in seinen innersten und gesamten Lebensäußerungen dargestellt; als Hauptinteresse des Stücks die Analyse der Charaktere, der Empfindungen und der Leidenschaften und als Handlung die einfache, wahre Thatsache, die aus den Charakteren entspringt, diese in ihrer Menschlichkeit erschüttert und endlich die logische Lösung herbeiführt." Und in derselben Vorrede zu Renée, wo diese Worte verzeichnet sind, schreibt er ferner den denkwürdigen Satz: „Ich habe das Symbol der antiken Schicksals-Idee aufgegeben und habe Renée unter den doppelten Einfluß der Erblichkeit und ihres Milieus gestellt. Ich weiß nicht, ob das neu ist oder

nicht; ich weiß nur, daß man darüber höchst verächtlich die Achseln gezuckt hat."

Ob das Achselzucken, über das sich Zola hier beklagt, wirklich der neuen Idee galt? Ich glaube, jeder, der Renée gelesen hat, wird den Mißerfolg des Dramas eher der plumpen, ungeschickten Einkleidung der Idee zuschreiben. Oder riecht man, statt des frischen Duftes der Wirklichkeit, nicht die Lampe der Studierstube, wenn Béraud gleich im zweiten Auftritt seiner gefallenen Tochter, die er sofort mit ihrem angeblichen Verführer verheiraten will, eine genaue darwinistische Analyse ihres Charakters giebt? „Ich betete deine Mutter an", erzählt er breitspurig, „sie war arm, als ich sie heiratete; sie stammte aus einer kleinen Bürgerfamilie und verdankte mir alles; dafür zählte ich auf ihr Herz und doch betrog sie mich. Später freilich erfuhr ich, daß ihre ganze Familie an einer unglückseligen Veranlagung des Gehirnes litt. Von da ab wurde ich ruhiger; ich begann, ihr zu verzeihen .... Sie hat mein Leben vernichtet, mein Haus verödet und entehrt. Dem Betruge folgte der Skandal ... du allein warst mir zurückgeblieben, du besaßest meine ganze Liebe .... Wie oft erschrak ich zu Tode vor deinen kindlichen Unarten; du fingst an, deiner Mutter ähnlich zu werden;

ich erkannte ihr Haar, ihren Blick an dir, ja, ihr Lachen hörte ich wieder . . . eine Ähnlichkeit, die mich tief beunruhigte . . . . Eins Abends — du warst zehn Jahre alt — hörte ich dich hinter einer Thüre lachen — ich öffnete — und als du mir entgegentratst, war ich im Innersten betroffen: aus deinen heitern Augen leuchtete mir ihr Blick entgegen . . . . Je mehr du dich entwickeltest, desto bestimmter sah ich *sie* wieder erstehen — mit all ihren Reizen und allen ihren Thorheiten . . . . . Und nun kommt ein Mann, der erste beste, und du hast dich ihm wie eine Dirne hingegeben! — Unglückselige, in dir fließt das Blut deiner Mutter." Und als ob er seine Ansichten gegen einen unsichtbaren Gegner des Darwinismus verteidigen wollte, überschüttet er seine Tochter, die in diesem Augenblicke nur an sich selber denkt, sogar mit wissenschaftlichen Gemeinplätzen: „O ja, ich kenne das, ich habe es in meinem Berufe oft erlebt. Es sind die angebornen Triebe; ihr böser Keim liegt im tiefsten Innern. Mag man ihn auch durch Jahre der Erziehung, durch ein gutes Beispiel vernichten wollen — er entwickelt sich dennoch und verdirbt die Besten, wenn die Umstände es wollen." Aber er begnügt sich nicht damit, dem jungen Mädchen dessen eigene Vergangenheit darwinistisch zu erläutern,

nein, er prophezeit ihm auch frei nach Darwin die Zukunft. „Und was wird nun geschehn? Wird die Schande weiter wuchern? Du verheiratest dich jetzt unter Umständen, die mich entsetzen. Ich will dir sagen, was geschehn wird. Die alte Schuld bleibt lebendig, du wirst deinen Gatten betrügen!“

Ist das dramatisch? Oder, einfacher und besser gesagt, ist das lebenswahr? Gewiß, ein besorgter Vater wird bei einem so niederschmetternden Vorkommnis seiner Tochter Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in den grellsten Farben an die Wand malen. Aber wird er dabei so wissenschaftlich zu Werke gehn? Und wird er diesen theoretischen Ton anschlagen? Ich weiß wohl, daß es Zola hier vortrefflich verstanden hat, die dramatischen Mängel seines Verfahrens durch Bérands Charakter und Beruf zu verschleiern. Aber er kann uns doch nur für einen Augenblick darüber hinwegtäuschen, daß er kein Dramatiker ist. Denn diese ausführlichen Erzählungen, Lebensbekenntnisse und Charakterbeichten, in die der Dichter alle seine eigenen feinen Beobachtungen, alle seine eigenen scharfsinnigen Urteile hineinstopft, wiederholen sich in seinen Dramen jedesmal, wenn er eine neue Hauptperson einzuführen hat. So erzählt Saccard am Schluß des ersten Aktes von Renée

seiner Zukünftigen seine traurige Jugendgeschichte, und so schildert Therese Raquin gleich zu Anfang ihrem geliebten Laurent ihr vergrämtes Krankenpflegerinnenleben in Vernon, das die strotzende Kraft und die gährende Leidenschaft des verwaisten Kindes langsam, aber erbarmungslos niederzwängte. Zola ist eben so durch und durch Erzähler, daß er sich auch im Drama, sobald er seine neuen Ideen anbringen will, nur mit einer Erzählung zu helfen weiß. Aber immer noch besser, er giebt uns das Neue in dieser unkünstlerischen Form, als wenn er, wie am Schluß von Renée, in den alten Theaterstil eines Alexandre Dumas zurückfällt und seine Heldin mit einer großen Anklage- und Verteidigungsrede und einem Vaterkuß auf der Stirne aus der Welt scheiden läßt.

Aber lange bevor Zola in Frankreich die ersten schüchtern Versuche wagte, dem Darwinismus das Theater zu erobern, war im Norden das dramatische Genie erstanden, das der Bühnendichtung des Jahrhunderts die neuen Bahnen erschließen sollte. Henrik Ibsen schaute, wie Zola, die Welt mit Darwins Augen an; und er sah wie dieser, daß in der Vererbungs- und Anpassungslehre des Jahrhunderts der tragischen Weltauffassung ein neues Schicksal geboren war, das alle

Schrecken des alten Götterfluches, alle Majestät einer unpersönlichen, über den Menschen erbarmungslos schaltenden Allmacht und alle Härte eines allgemein gültigen, blinden und en unerbittlich Gesetzes in sich vereinigte. Aber während Zola nur das Programm aufstellte, vollbrachte Ibsen die künstlerische That. Er brauchte nicht zu befürchten, wie Zola in den weitschweifigen Erzählerton zu verfallen; denn ihm spitzte sich alles, was er schrieb, ganz von selber zum dramatischen Dialog zu. Und er gab sich auch keine Mühe, wie jener einen neuen Lappen auf das zerschlissene Kleid des alten Dramas zu flicken; denn er hatte längst eine neue dramatische Form gefunden. Nein, er packte das warme Leben, wie er es mit seinen neuen Augen sah, einfach in seiner erbarmungslosen Wirklichkeit und wurde so der Schöpfer einer neuen Tragödie.

Um den Darwinismus der Ibsenschen Dramen erschöpfend darzustellen, müßte man eigentlich die Dramen selbst von Anfang bis zu Ende, so zu sagen wörtlich, vorführen. Denn es würde schwer halten, in des Dichters sämtlichen Werken einen einzigen Charakter und eine einzige Szene nachzuweisen, in denen solche Züge der Vererbung und der Anpassung gänzlich fehlten. Ja, wollte ich auch nur in knappen Umrissen die sämt-

lichen Menschen der Ibsenschen Dichtung nach dieser Seite hin kennzeichnen, so müßte ich wenigstens Inhalt und Vorgeschichte aller Dramen kurz erzählen. Und nur zu oft genügte das auch nicht. Oder ist nicht das ganze Leben, was uns Ibsen vorführt, von der muckerischen Öffentlichkeit in den „Stützen der Gesellschaft" bis zur Bodenkammer der „Wildente," gewissermaßen eine darwinistische Auslese? Um mich daher nicht ins Breite zu verlieren und längst Gesagtes unnütz zu wiederholen, will ich hier nur die auffälligsten und bezeichnendsten Beispiele dieser Art herausgreifen.

Schon im „Bund der Jugend" macht Ibsen einen schüchternen Versuch, den Charakter des demagogischen Windbeutels Stensgaard, der sich an einem Tage mit drei verschiedenen Damen verloben und entloben muß, darwinistisch zu erklären. „Ich hab' ihn von Kindesbeinen auf gekannt," sagt Dr. Fjeldbo, einer jener scharfblickenden, nüchternen, ehrlichen Ärzte, die bei Ibsen öfter den Chorus spielen, zum Kammerherrn Brattsberg, „sein Vater war ein reiner Tagedieb, ein Lump, ein Taugenichts; er betrieb ein kleines Höckergeschäft, und daneben lieh er auf Pfänder; oder vielmehr, seine Frau besorgte das. Sie war ein plumpes Frauenzimmer, die unweiblichste Person, die ich je gekannt habe. Den

Mann hatte sie unter dem Pantoffel; sie war ohne jedes Gefühl. Und in dieser Häuslichkeit wuchs Stensgaard auf. Gleichzeitig besuchte er die lateinische Schule. ‚Er soll studieren,‘ sagte die Mutter, ‚er soll ein tüchtiger Advokat werden.‘ Rohheit im Hause, hoher Schwung in der Schule; Geist, Charakter, Wille, Talente — alles nach verschiedener Richtung! Wozu konnte das führen, als zu einer Zersplitterung der Persönlichkeit?“ Man sieht: dieser Anfang verspricht nicht gerade viel. Wir bekommen allerdings eine sehr genaue Charakteranalyse zu hören, aber die dramatische oder, besser gesagt, undramatische Mache ist fast ebenso plump wie bei Zola.

Wie leibhaftig dagegen tritt uns das Kind des Vaters in der Makronen-naschenden Nora entgegen, der es auf eine kleine Notlüge mehr oder weniger gar nicht ankommt, wenn es gilt, sich und ihrem geliebten Männchen unnötigen Ärger zu sparen. „Dein Vater war als Beamter nicht unantastbar“ sagt Helmer zu seinem Püppchen, als sie ihn, um ihn zum Nachgeben gegen Krogstad zu bestimmen, an die niederträchtigen Zeitungsartikel erinnert, mit denen schlechte Menschen ihren Vater zu verleumden suchten. Und wir glauben diesen Worten; denn wir wissen ja bereits, daß der vererbte Leichtsinn

in Geldangelegenheiten die Tochter dazu verführte, einen Wechsel zu fälschen.

Hat Nora eine moralische Schwäche, so hat Dr. Rank ein physisches Leiden vom Vater geerbt. „Mein armes, unschuldiges Rückgrat muß für die lustige Leutnantszeit meines Vaters büßen" spöttelt wehmütig der wackere Hausarzt, der sein weiches Gemüt unter der Maske des Cynikers versteckt. Er hat Nora zum Spaß erzählt, daß sein Vater gern Spargel, Gänseleberpasteten, Trüffeln und Austern gegessen und Portwein und Champagner getrunken habe, und wie sie nun meint, es sei traurig, daß sich all diese leckeren Dinge auf das Gerippe schlügen, erwidert er sarkastisch: „Besonders wenn sie sich auf ein so unglückliches Organ schlagen, das nicht das mindeste davon gehabt hat." Dr. Rank, der sich, wie er seine letzte Stunde kommen fühlt, mit einer Visitenkarte von seinen Fremden verabschiedet, ist offenbar — nicht etwa als Charakter, sondern lediglich als Paralytiker — eine Vorstudie zum Oswald der Gespenster.

Doch wie nüchtern wirken all diese — ich möchte beinahe sagen: groben Bleistiftstriche, mit denen hier den Menschen ihr Schicksal gleichsam auf die Stirn gezeichnet ist, gegen die in magischen Farben leuchtenden Bilder von „Rosmersholm". Hier, wo alles Symbol

wird, läuft der Darwinismus gleichsam als Gespenst durchs Haus und hält den Menschen den Mund zu, daß sie sich nicht laut zu reden getrauen, und bedroht die Kinder mit dem Finger, daß sie das Lachen verlernen. Ja, die dumpfe Müdigkeit und Schwermut, die in den hohen, dunkeln Gemächern des alten Herrensitzes brütet, bricht auch der herrschsüchtigen, mitleidslosen Rebekka allen Mut, allen Stolz und alle Leidenschaft. Und doch war das uneheliche Kind, das die Hebamme Ganvik dem Dr. West in Finnmarken geboren hatte, selber wie ein Gespenst in Rosmersholm eingezogen, um sich und alle die Vaterlosen an dem uralten Geschlechte der Rosmer zu rächen! Aber wenn es auch mit seinen herrschsüchtigen Plänen scheitert, sein Rachewerk vollendet es auch jetzt, da der sanfte, milde Geist der Rosmer seine Seele gedemütigt hat: selbstlos liebend zieht es den letzten vom Geschlechte der Rosmer mit sich hinunter in den Mühlbach.

Wie hier alles Natürliche eine geheimnisvolle Deutung erfährt und alle Zusammenhänge der Wirklichkeit zu moralischen Sinnbildern werden, so verwandelt sich auch in der „Frau vom Meere“ die natürliche Anpassung in einen magischen Zauber, durch den zuletzt sogar das Meer gezwungen wird, als ein fremder

Seemann ans Land zu treten. Genau betrachtet, ist alles, was Ellida fühlt und thut, so natürlich und so selbstverständlich. Sie ist draußen am Leuchtturm von Skjoldvik als einziges Kind des Turmwarts aufgewachsen. Das Meer hat ihr das Wiegenlied gesungen, das Meer war ihr Gespielin und Freundin. Ist es da nicht leicht erklärlich, daß sie sich aus dem engen, toten Fjord nach dem offenen, stürmischen Meere hinaussehnt? Sie geht häufiger als andere baden. Sie findet das Wasser im Fjord faulig; es erfrischt sie nicht. Sie fühlt mit dem Meer, ihre Seele hat Sturm und Ebbe, wie Dr. Wangel sagt. Ist darin etwas Auffallendes? Nein, über alle diese Wunderlichkeiten wundern wir uns nicht; nur das eine ist und bleibt uns unbegreiflich — daß sie mit dem fremden Seemanne nicht durchgeht!

Ich habe mich hier auf ein Gebiet verirrt, das ich jetzt noch nicht betreten wollte. Aber wer könnte in der Dichtung, wo Gedanke, Bild und Wort immer eins ist, Inhalt und Form auseinanderreißen? Am allerwenigsten wenn es die tragischen Wirkungen der darwinistischen Darstellungsweise zu veranschaulichen gilt. Ich denke hier vornehmlich an die kranken Augen des alten Werle und der kleinen Hedwig in der „Wildente". Wir wissen, daß Gina Ekdal, Hedwigs Mutter, früher

des Großhändlers Maitresse war. Wir wissen, daß der kleinen Hedwig völlige Blindheit droht. Und nun erfahren wir, wie Frau Sörby zu Besuch kommt, mit einem Male von Gregers, daß auch der Großhändler das Augenlicht verliere. Aber nicht nur wir erfahren das so unerwartet, sondern auch Hedwigs Vater, der in ewigen Einbildungen schwelgende Hjalmar, der soeben seiner Frau deren Vergangenheit feierlich verziehen hat. „Er wird blind?" sagt er stutzend." „Das ist doch sonderbar. Auch er wird blind?" Natürlich beginnt jetzt sofort seine rastlos thätige Phantasie zu arbeiten; aber sie führt ihn, wie immer, auf Abwege. Denn er giebt dem merkwürdigen Zusammentreffen zunächst blos eine geistreiche symbolische Bedeutung. „Und andrerseits ist es doch wiederum, als könnte ich den ausgleichenden Finger des Schicksals sehen. Gerade in diesem Faktum liegt eine gerechte Vergeltung. Er hat seiner Zeit ein vertrauensseliges Mitgeschöpf blind gemacht, und nun kommt das unerbittliche, rätselhafte und begehrt des Großhändlers eigene Augen." Aber wie nun Hedwig mit dem Schenkungsbrief des Großhändlers hereinstürmt und Hjalmar mit eigenen Augen liest, daß dieser sonst ziemlich knickerige Herr ihr eine Pension von hundert Kronen monatlich aussetzt, da fällt ihm die

Binde von den Augen. „Ich will wissen, ob — dein Kind ein Recht hat, unter meinem Dache zu leben," fragt er in seiner gewohnten pathetischen Manier seine Frau, und als Gina auffahren will, schreit er an allen Gliedern bebend: „Du sollst mir auf das eine antworten: Gehört Hedwig mir — oder —? Nun?" Was geschieht? Die trotzige Antwort lautet: „Ich weiß nicht", das Verhängnis nimmt seinen Lauf und mordet für die Sünden der Eltern das unschuldige Kind.

Warum ich das alles hier so ausführlich erzähle? Weil ich in der ganzen modernen Litteratur keinen Satz von so blitzschneller und blitzheller tragischer Wirkung wüßte, wie des sonst so pathetischen Gregers leicht hingeworfene Worte: „Er wird blind". Mit einem Schlage wissen wir alles. Die dunkle Vergangenheit ist hell wie der Tag, und in der Zukunft wetterleuchtet es unheimlich. Ich kann mir nicht helfen, ich muß dabei immer an den alten Seher Teiresias im „König Ödipus" denken, wenn er, nach dem Mörder des Laios gefragt, nach langen Ausflüchten und Weigerungen endlich, von dem verblendeten Herrscher in seiner Berufsehre gekränkt, dem Allgewaltigen die volle Wahrheit ins Gesicht schleudert. Soll ich mich deshalb etwa noch rechtfertigen? Nein. Ist das alte Schicksal nicht unter

uns wiedererstanden? Schlagen nicht aus neuen Liedern uralte Propheten worte an unser Ohr?

„Ich will heimsuchen der Väter Missethat an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied" — die furchtbare Drohung des jüdischen Rachegottes, die wir längst vergessen hatten, aus Ibsens „Gespenstern" dröhnt sie uns mark- und beinerschütternd in alter Majestät entgegen. Und doch ist es keine Stimme aus grauer Vorzeit, sondern der Weheschrei der lebendigen Gegenwart. Aber gerade darum durchschauert es unser Herz wie dumpfe Todesahnung. In dieser Luestragödie ist es Ibsen thatsächlich gelungen, das natürliche Gesetz der Vererbung als stummen Gebieter und unumschränkten Herrn alles menschlichen Lebens, als erbarmungslosen Vernichter der Unschuld und späten Testamentsvollstrecker der dem Leben inne wohnenden Gerechtigkeit darzuthun. Und das alles ohne jene willkürlichen Deutungen der natürlichen Vorgänge und jene geheimnisvollen Auslegungen der menschlichen Handlungen, in denen sich später der alternde Ibsen gefällt. Wohl sind die drei Aktschlüsse der „Gespenster" — das kosende Paar im Blumenzimmer, der Brand des Asyls, das die Lüge von des Kammerherrn tugendhaftem Leben verewigen sollte, und der blödsinnige Oswald, der, von geistiger

Nacht umfangen, die Mutter um die Sonne bittet — ergreifende Sinnbilder, die uns plötzlich, wie eine innere Erleuchtung, des Dichters geheimste Gedanken offenbaren; aber diese Symbole sind nicht erst zur Haupthandlung hinzugedichtet, sondern deren eigene greifbare Wirklichkeit. Wie könnte es auch anders sein? Brauchte der Dichter hier erst Symbole zu erfinden, hier, wo der kranke Mensch selber ein Sinnbild des grausam unerbittlichen Naturgesetzes ist, das der Väter Schuld an den Kindern straft und die Unschuldigen für die Schuldigen hinopfert?

Mensch und Schicksal eins! Will sich der ästhetische Zauberkreis wieder einmal schließen? Will sich Innen- und Außenwelt, Ich und Nicht-Ich wieder einmal im lebendigen Menschen umarmen? Oder ist das Naturgesetz nicht eine über den Menschen waltende Macht, wie das antike Schicksal? Und ist es nicht zugleich im Menschen drin, ja, ist es nicht der Mensch selber, wie das Shakespearesche Gewissen? Ist unser Wille nicht durch es geknebelt, weil wir wollen müssen? Und ist er nicht zugleich frei, weil wir wollen? Wie die Dichtung im Wortgedanken die Körperlichkeit der bildenden Kunst und die Gefühlswelt der Musik, wie das Drama in seiner Ich-Welt die Anschaulichkeit der er-

zählenden Dichtung mit der Innerlichkeit der Lyrik zusammenfaßt, so sind in der dichterisch-symbolischen Fassung des modernen Naturgesetzes die objektive Majestät des antiken Schicksals und die subjektive Geistigkeit des Shakespeareschen Gewissens ineinanderverschlungen.

Oswald Alving ist wurmstichig von Geburt an, wie der Arzt sich ausdrückt. Aber weil ihm seine Mutter über den Vater nicht die Wahrheit gesagt hat, glaubt er, er habe seine Krankheit selbst verschuldet. „Das ist das Furchtbare. Unheilbar ruiniert für's ganze Leben — durch eigene Unbesonnenheit. Alles, was ich im Leben hätte vollbringen können — nicht einmal mehr daran denken dürfen — nicht daran denken können. Auf so schmachvolle, gedankenlose, leichtsinnige Weise sein eigenes Glück — seine eigne Gesundheit, alles auf der Welt — seine Zukunft, sein Leben vergeudet zu haben! O könnte ich das Leben noch einmal leben — alles ungeschehn machen!" so stöhnt der Unglückliche. Und seine arme, tapfere Mutter sitzt daneben und muß sich sagen, daß sie durch ihre wohlgemeinte Lüge das Übel verschlimmert, ja vielleicht das schreckliche Ende verschuldet habe. Wie krampft sich ihr das Herz zusammen, als ihr Oswald, an die Stirne deutend, bebend gesteht: „Die Krankheit, die mir als Erbe zugefallen, die —

sitzt hier" und dann beinahe wimmernd fortfährt: „Ja, weißt du, es ist so unbeschreiblich scheußlich. Wäre es nur eine gewöhnliche, tödliche Krankheit gewesen. — Vor dem Tode habe ich ja keine Angst; wenn ich auch gern recht lange leben möchte. Aber dies ist so grauenhaft scheußlich. Gleichsam wieder zum kleinen Kinde werden; gefüttert werden — oh — es ist unbeschreiblich!"

Ich weiß wohl, daß man an den „Gespenstern" viel herumgekrittelt und trotz der erschütternden Wirkung, die jeder bei der Aufführung verspürte, dem Ibsenschen Meisterwerk den Ehrentitel Tragödie hartnäckig verweigert hat. Aber ich glaube, daran sind gerade Ibsens Verehrer selbst am allermeisten Schuld. Wer hieß sie auch den unglücklichen Oswald als modernen tragischen Helden ausposaunen? Sie leisteten damit nicht nur dem großen Norweger, dem sie diese Erfindung zusprachen, einen sehr schlechten Dienst, sondern sie richteten auch in den Köpfen der dichtenden Jugend den heillosesten Wirrwarr an. Die jungen Leute glaubten, um modern zu sein, müsse man notwendig kranke Leute auf die Bühne stellen, und je syphilitischer und schwindsüchtiger einer ausschaue, um so mehr eigne er sich zum tragischen Helden. Aber wer in aller Welt hat denn

zuerst die ungeheuerliche Behauptung aufgestellt, daß Oswald, um einmal den altmodischen Ausdruck zu gebrauchen, der Held des Ibsenschen Dramas sei? Oswald ist, um in der Schulsprache der alten Ästhetik zu bleiben, nichts weiter als das verkörperte Schicksal, gegen das der Held der Tragödie kämpft. Dieser Held aber, der, gesund an Leib und Seele, hochstrebenden Geistes und starken Willens, mit allem Mut und aller Kraft, deren ein Mensch nur fähig ist, gegen das drohende Schicksal ankämpft, ist — Frau Alving.

Aber was will denn die unselige Mutter? Ihren Sohn retten. Und vor wem will sie ihn retten? Vor der ihn bedrohenden Krankheit. Aber diese Krankheit steckt ihm ja im Blut und in allen Gliedern, sie sitzt ihm, wie er selber sagt, im Gehirn. Diese Krankheit ist er selber. Er ist sein eigenes, schreckliches Schicksal. Will also die arme Mutter ihren Sohn von seinem Schicksal retten, so muß sie ihn töten. Aber sie sucht ihn mit allen Mitteln am Leben zu erhalten!

Ist das nicht die tragische Unvernunft der großen Tragödie?

Aber nur getrost! Das Schicksal ist mächtiger als sie. Ihr Sohn, der ja selber das Schicksal ist, nötigt sie, ihm den letzten Liebesdienst zu erweisen. Und

so erfüllt sie doch durch ihre That den Willen des Schicksals.

Ist das nicht die tragische Vernunft, deren Zwecken alle Unvernunft des Menschen dienen muß?

Wer wagt es also noch zu behaupten, daß Ibsens „Gespenster" keine Tragödie seien? Ich glaube vielmehr, die gewaltigste Dichtung des tiefsinnigen Nordländers ist nicht nur die erste, sondern vielleicht auch die einzige Tragödie großen Stils, deren wir Modernen uns rühmen können.

Die Tragikomödie des fünften Aktes.

Rudolf von Gottschall sagt einmal — ich glaube, in seiner Poetik — die griechischen Tragödien seien eigentlich nur fünfte Akte von Tragödien. Er meint, wenn man sie mit den Shakespeareschen Bühnendichtungen oder mit Schillers Dramen vergleiche, so fehle ihnen außer der Katastrophe so ziemlich die ganze Handlung. Dies sonderbare Urteil streift zwar nur die Oberfläche der dramatischen Gebilde, ohne den tiefern Sinn dessen, was man im Drama Handlung nennt, zu erfassen; aber doch wird ein jeder von uns, der etwa nach einer Vorstellung des Shakespeareschen Othello den König Ödipus des Sophokles liest, ohne weiteres zugeben müssen, daß er etwas ähnliches empfindet. Dort auf der Bühne eine wilde Jagd sich überstürzender äußerer Ereignisse, die uns von Venedig nach Cypern, aus der Signorie ins Feldlager und vom Hafen durch alle Zimmer des Gouverneurpalastes bis ins Schlafgemach der Desdemona

hetzen, hier in der Vorhalle eines Königspalastes ein einförmiger Wechsel von Monologen, Zwiegesprächen, Recitativen und Chorgesängen, sozusagen eine einzige lange Beratung des Herrschers und seiner Großen, der von außen her nur allerlei aufregende Botschaften zugetragen werden; dort eine dramatisierte Geschichte in ihrem ganzen inneren und äußeren thatsächlichen Verlauf, hier eine bloße Seelenspiegelung des äußeren Geschehens; dort Gesinnungen und Handlungen, Worte und Thaten, hier nur eine Gewoge von Stimmungen, Gefühlen, Gedanken und Begehrungen — mit einem Worte: bei Shakespeare ein wirkliches Schauspiel, in Altgriechenland dagegen ein von Schauspielern aufgeführtes Oratorium.

Will man diesen auffälligen Verzicht auf alles äußere Geschehn bei den griechischen Tragikern begreifen, so muß man sich vor allem stets vergegenwärtigen, daß die griechische Tragödie, mit Friedrich Nietzsche zu reden, aus dem Geiste der Musik geboren wurde. Schon die allbekannte geschichtliche Thatsache, daß der dionysische Chor der Vater des griechischen Dramas ist, erklärt uns sozusagen alles. Oder was will dieser liturgische Gesang ursprünglich anderes, als den religiösen Gefühlen und Gedanken, die die Erinnerung an die göttlichen

Wunderthaten in den Herzen der versammelten Kultusgemeinde aufrührt, in erhabenen Worten Ausdruck geben? Aber so blieb es auch, als sich dem Chorgesang das Recitativ zugesellte, das dem Volke die heilige Geschichte des Tages erzählte, und noch später, als sich das Massenlied zur dramatischen Kantate erweiterte, deren wechselnde Rollen alle miteinander von zwei, allerhöchstens drei Schauspielern teils gesungen, teils rezitativisch gesprochen wurden. Eine leibhaftige Vorführung der verschiedenen wundersamen Götter- und Heldenabenteuer, wie sie von den Rhapsoden geschildert wurden, war von vornherein gar nicht beabsichtigt; man wollte lediglich ein musikalisches Stimmungsbild der heiligen Geschichte haben. Man führte daher den Zuschauern den Gott oder den Helden an einem entscheidenden Wendepunkte seines Lebens vor, am liebsten vor der Pforte des Todes, und ließ ihn hier alles, was er gethan und gelitten hatte, rückschauend gleichsam noch einmal erleben.

Aber ganz abgesehen davon, daß sich alles äußere Geschehen in Erinnerungsbilder, Hoffnungen und Befürchtungen auflöste, konnte nicht einmal von einem allzu jähen, unvermittelten Wechsel sich überstürzender und kreuzender Empfindungen die Rede sein. Denn auch im eigentlichen Drama, da sich der Dialog aus seiner

dienenden Stellung längst zu selbstständiger Bedeutung aufgeschwungen hatte, begleitete der Chor mit seinen Gesängen nach wie vor alle Vorgänge der dramatischen Handlung. Nun weiß aber jeder musikalisch Gebildete, daß die Musik gezwungen ist, jeden sogenannten Gedanken, den sie einmal angeschlagen hat, eben, weil es gar kein Gedanke, sondern nur die einen Gedanken begleitende Stimmung ist, langsam ausklingen zu lassen, bevor sie zu einem neuen übergehen darf. Wie gering aber war die Zahl, wie mangelhaft war die Beschaffenheit der musikalischen Ausdrucksmittel, über die der altgriechische Dichterkomponist verfügte! Darf man sich also darüber wundern, daß sich die griechische Tragödie mit der Darstellung einer verhältnismäßig kleinen Zahl der allgemeinsten menschlichen Gefühle und Leidenschaften begnügen mußte?

Was aber etwa die Musik noch von freierer Beweglichkeit übrig gelassen hatte, das ließ die Bühne zur feierlichen Pose erstarren. Anstatt die klassische Stilform aus einer besonderen Kunstoffenbarung des griechischen Volkes abzuleiten, thäte man besser, sich der eigentümlichen Beschaffenheit des antiken Theaters zu erinnern, wo die Coulisse gleichsam nur die umliegende wirkliche Landschaft deutete und der unter freiem Himmel auf-

tretende Schauspieler Wort und Geberde lediglich auf die Fernwirkung zu berechnen hatte. Der hohe ausgestopfte Stiefel, auf dem er einherstelzte, und die übergestülpte Maske, durch deren Schallrohr er seine Rolle zu den fernen Höhen des Amphitheaters emporschrie, nötigte den Dichter ganz von selbst, sich auf das Recitativ und das dialogische Wortballspiel zu beschränken.

So bildete sich aus den Bedürfnissen der Kultusmusik und des in den Felsen gehauenen Naturtheaters heraus der tragische Stil der Griechen, der schon in seiner räumlichen Beengtheit und in der beschränkten Zahl der zugleich auftretenden Personen (es sind deren nie mehr als drei auf einmal auf der Bühne), vor allem aber in der musikalisch streng gegliederten Sprache und der ihr entsprechenden feierlichen Körperhaltung und den großen, ruhigen Bewegungen an die strengen Linien der Marmorbilder eines Pheidias erinnert. Nicht aus besondrer Tugendhaftigkeit, wie unsere Schultyrannen heute noch die Jugend lehren, wurden die alten Griechen die Schöpfer des idealistischen Kunststils, sondern sie machten vielmehr aus der Not eine Tugend und schufen aus dem Religionszwang eine freie Kunst — eine Kunst, die in ihren vollendetsten Gebilden um

so bewundernswerter ist, weil sie auch da die Innungsfesseln des religiösen Kunsthandwerkes nicht ganz abgestreift hat. Wie die griechische Tragödie aber aus den Bedürfnissen des Dionysoskultus herausgeboren war, so blieb das ganze attische Theater auch stets mit ihm verwachsen. Dem griechischen Tragiker konnte daher gar nicht der Gedanke kommen, den religiösen Boden zu verlassen. Aber eben deshalb durfte er auch das Allgemein-Menschliche gewissermaßen nur in religiöser Verzückung zeigen: die offizielle Weihe, die die Tragödie durch den Kultus erhielt, gab auch den Gesichtern der tragischen Personen den starren Ausdruck berufsmäßiger Andacht, den man als antike Stilreinheit zu bewundern pflegt. Aber wie hätte auch die den tragischen Chor begleitende Flöte, deren heiße Holztöne dem Griechen alle Leidenschaften in der Seele aufzuwühlen schienen, nach dem musikalischen Gefühle der Alten aus ihrem Presto furioso plötzlich in ein leichtes Scherzo umschlagen können! Religion und Musik, so wie sie der Grieche verstand, verboten also beide von vornherein jede Mischung des Komischen und des Tragischen.

Ganz anders bei Shakespeare! Hier gellt das schrille Lachen des Narren mitten in das Wehgeheul des rasenden Lear, und während in Macbeths Hause

ein König gemordet wird, balgen sich vor dem Thor unter dem unflätigen Geschimpfe des Türmers betrunkene Fuhrleute. Wie in der Wirklichkeit Scherz und Ernst, Andacht und Gemeinheit, Erhabenes und Lächerliches kunterbunt durcheinandertollt, so weint und lacht, zürnt und kichert, wütet und scherzt, mordet und kitzelt es auch in Shakespeares Dramen in wildem Durcheinander. Diese Mischung des Traurigen und des Lächerlichen aber war nicht etwa die Erfindung dieses größten Dramatikers aller Zeiten, sondern ein altes Erbstück, das er von seinen Vorgängern überkommen hatte. Auch hier also ist der besondere Kunststil nicht etwa der plötzlichen Eingebung eines Einzelnen entsprungen, sondern ganz natürlich auf dem kulturgeschichtlichen Boden des nachchristlichen Dramas gewachsen.

Die Shakespearesche Tragödie hat keine so vornehme musikalische Vergangenheit, wie die altgriechische. Die mittelalterlichen Mysterien und Fastnachtspiele, in denen wir die Urahnen des neueren Theaters zu erblicken haben, huldigten beide den wackeren Grundsätzen des Goetheschen Theaterdirektors im Faust: sie wollten vor allen Dingen die Leute unterhalten. Die Mysterien sollten die Andächtigen für die Langeweile der Predigt entschädigen, und in den Fastnachtspielen durften die

werten Mitbürger über die Dummheit und Gemeinheit ihrer lieben Nachbarn lachen. Die Hauptsache war also, daß man den Leuten recht viel zu schauen gab; denn hatte nur das Auge fortwährend seine Beschäftigung, so brauchte den Dichtern und den Spielern um den Erfolg nicht bange zu sein. Je mehr traurige und lustige Abenteuer, erhabene Reden und gemeine Späße miteinander abwechselten, um so besser! Denn nie hatte das Volk so herzlich geweint und gelacht, als wenn mitten in der Leidensgeschichte Christi der Teufel mit Maria Magdalena seine Späße trieb. Und vor allem: war denn das Leben selbst nicht auch aus Ernst und Scherz zusammengewebt? So fingen denn die Dichter an, die ganze heilige und weltliche Geschichte, die blutigen Kriege der Könige und der losen Streiche ihrer Diener, auf dem Theater dem Publikum vorzuführen.

Shakespeare fand also ein wirkliches Schauspiel vor, von dem das Publikum verlangte, daß es ihm die Großthaten der Geschichte, die Abenteuer der Helden und die Narreteien der lieben Nachbarn leibhaftig vor Augen stelle. Er hatte also nicht, wie die griechischen Dichter, musikalische Empfindungen und lyrische Gedanken zu versinnlichen, sondern äußere Geschehnisse und

Abenteuer, Mordthaten und Schelmenstreiche zu verinnerlichen. Das Drama, das er vorfand, war nicht, wie der dionysische Chor der Alten, eine Seele ohne Leib, sondern ein Körper, dem die Seele fehlte. Wollte er ein Dichter sein, so mußte er eine Seele schaffen, die in diesen Körper hineinpaßte. Und er hauchte dem Enkelkinde des Mysteriums und des Fastnachtspiels seine eigene große Seele ein, die mit Galilei in die Unendlichkeit der Sternenwelt hinausblickte und mit Giordano Bruno sich an der Größe des Alls berauschte. Sollten die Haupt- und Staatsaktionen, die Shakespeare von seinen Vorgängern übernahm, wirkliche Kunstwerke werden, so mußte er für die Schilderung des Innenlebens einen Freskostil wählen, der in großen Zügen und mit grellen Farben zu dem bunten Wirrwarr der äußeren Ereignisse die wechselnden Seelenbilder malte und mit zwei derben Pinselstrichen den wutschnaubenden König und den lachenden Narren vor die Phantasie des Hörers zauberte. So geschah es auch. Shakespeares wuchtige Sprache erinnert an Michel Angelos Marmorbeseelung; die kühnen Bilder, in denen der große Britte schwelgt, ähneln den gewaltsamen Muskelverrenkungen, in denen sich des Florentiners unerschöpfliche Schöpferkraft austoben mußte. Könige

und Helden wandeln über die Bühne riesengroß, und die Narren werden den Königen gleich. Alles wächst ins Ungeheuere; nur die Zeiten und die geschichtlichen Entfernungen schrumpfen nach eigenmächtiger Perspektive zusammen. Wir spüren, daß wir im Zeitalter des Teleskops leben.

Aber schon anderthalb Jahrhunderte nach Shakespeare ging die Alleinherrschaft der Könige und der Großen in die Brüche. Gewerbe und Handel, die längst die ökonomische Macht in Händen hatten, begehrten nun auch endlich ihre politischen Rechte. Zwar verschanzten sich die Großen, je weniger sie die Kraft in sich spürten, den neuen Feind niederzukämpfen, um so ängstlicher hinter den alten Formen der Gesellschaft, hinter allerlei überlieferten Rechten und Bräuchen, hinter allerlei äußeren Sitten und Gewohnheiten. Je unköniglicher die Könige wurden, um so höfischer wurden sie. Und mit ihnen die Dichtung, soweit sie den Großen der Erde diente. Statt der erschütternden Sprache der Natur redete sie nun die galante, zierliche Sprache der höfischen Etikette und war ängstlich bemüht, jedes rohe Wort, jeden nicht hoffähigen Gedanken auszumerzen. Ja, je zudringlicher in Wirklichkeit das Bürgertum dem Adel auf den Leib rückte, um so peinlicher war das

höfische Drama darauf bedacht, die verschiedenen Stände reinlich von einander zu scheiden. So blieben denn auch in der Dichtung die hohen Herren unter sich, um sich im eleganten Unterhaltungston der guten Gesellschaft, dem noch als besonderer Schnörkel der Reim angehängt wurde, von ihren Leidenschaften und Abenteuern zu erzählen; das verachtete Bürgertum aber durfte nur zu Worte kommen, damit man sich über seine ungeschlachten Manieren und seine dummen Streiche lustig machen könne. Tragödie und Komödie hatten so jede ihre besondere soziale Bestimmung erhalten, und die Dichter wähnten, durch die Sagenkönige der Tragödie und die Bürgertölpel der Komödie, den alten Griechen ebenbürtig zu sein. Allein heute, da Corneilles und Racines Stirnen nicht mehr von den Gnadenstrahlen der Sonne von Versaille beschienen werden, glaubt niemand mehr an die große tragische Kunst der Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts, und nur das geniale Lachen Molières hat allen Stürmen der Revolution getrotzt. Warum? Er lachte nicht, wie seine Zeitgenossen wähnten, als Adliger über das Bürgerpack, sondern als Mensch über Menschen.

Aber noch bevor in Frankreich Kronen splitterten und Könige das Schaffot bestiegen, hatte sich in Deutsch-

land das Bürgertum, gleichsam als wollte es erst den schriftlichen Beweis seiner Würdigkeit liefern, eine neue Dichtung geschaffen: das bürgerliche Trauerspiel. Ein Lessing hatte es mit keckem Griff nach griechischen Regeln und französischen und englischen Mustern zurechtgeschnitten und ihm seinen eigenen streitbaren Geist eingehaucht. Von den Franzosen stammte der Gedanke, die Leiden des dritten Standes ernst zu nehmen; Shakespeare gab das große tragische Vorbild und das Beispiel einer gesteigerten Natürlichkeit; Aristoteles befahl die Trennung des Tragischen und des Komischen; Lessing selbst endlich steuerte die dialektisch-epigrammische Zuspitzung der Gedanken und die männliche Gesinnung bei. Aus all diesen Elementen prägte der Camenzer Pfarrerssohn den knappen, tragischen Stil seiner Emilia Galotti. Allein das Jahrhundert folgte ihm nicht. Haltlos schwankte es zwischen Shakespeare und den Griechen hin und her. Umsonst beschwor der junge Goethe im Götz und Egmont mit der magischen Gewalt des Wortzauberers den schlummernden Geist der deutschen Volkssprache. Anstatt für die neuen Menschen einen neuen Stil zu schaffen, suchte man in der großen historischen Tragödie Shakespeare mehr und mehr den Griechen anzuähnlichen, während man im bürgerlichen

Trauerspiel, wo sich ganz von selbst Humor und Komik eingenistet hatte, ganz in Shakespeares Spuren zu wandeln wähnte, wenn man sich das Bürgertum die Kraftausdrücke der bis dahin auch sprachlich privilegierten Großen aneignen ließ. So hören wir denn in Kabale und Liebe, diesem Schillerschen Meisterwerke, in dem der revolutionäre Zorn des ganzen Jahrhunderts grollt, ein deutsches Bürgermädchen im Freskostil Shakespeareſcher Helden seine Liebe erklären. Ja, noch ein halbes Jahrhundert später versuchte ein Hebbel, der diese Stillosigkeit peinlich empfand, vergebens in Maria Magdalena die natürliche Sprache des Handwerkers zu reden: so sehr er sich auch Mühe gab, immer und immer wieder verfiel er in den Shakespeareschen Bilderstil. Und das blieb so und mußte so bleiben, bis die Welt in das Zeichen des Mikroskops getreten war.

Wenn man Ibsens Dramen blos oberflächlich betrachtet, so könnte man sie auch für griechisch-shakespeareſche Zwittergebilde halten. Nicht etwa, als ob Ibsen, wie Schiller, den Shakespeareſchen Realismus mit dem griechischen Idealismus zu versöhnen strebte; nein, ich meine nur, weil auch die Bühnendichtungen des Norwegers eigentlich nur fünfte Akte sind, nur

Katastrophen, deren Vorgeschichte uns nicht dramatisch vorgeführt, sondern nur andeutungsweise erzählt wird, und dann, weil sich in ihnen, wie bei Shakespeare, Ernst und Scherz, Erhabenes und Gemeines zu einem wunderlichen, tragisch-komischen Zaubertranke mischen. Und in der That haben denn auch die deutschen Schulpedanten, die, unbekümmert um das Kunstwerden ihrer Zeit, stets auf ihre bewährten, alten Regeln schwören, Ibsen gleich zu Anfang seines Auftretens den novellistischen Charakter seiner Dramen vorgehalten, und noch heute kenne ich Theaterkritiker, denen die geniale Tragikomik der Wildente unverständlich ist. Wollte man gegen diese Leute mit ihren eigenen verrosteten Waffen kämpfen, so brauchte man sie eigentlich nur auf die alten Griechen und auf Shakespeare zu verweisen. Aber damit hätten wir Modernen nur uns selber geschlagen; denn wir rühmen uns ja immer, daß unsere Kunst keine Nachahmung alter Muster, sondern eine Neuschöpfung unseres Jahrhunderts sei. Und darum wollen wir auch die alten Griechen, die mit der ganzen Sache so wie so nichts zu thun haben, fein säuberlich in Ruhe lassen und lieber den inneren Gründen dieser auffallenden Verengung der äußeren dramatischen Handlung nachspüren.

Aber wozu noch lange fragen, wo jedem von uns die Antwort auf der Zunge liegt? Unsere neuen Augen sind schuld daran! Der mikroskopische Blick des modernen Dichters, vor dem sich überall neue Unendlichkeiten aufthun, kann nur ein kleines Stückchen Welt auf einmal bewältigen. Wir sehen zu viel; darum müssen wir das Gesichtsfeld verengen. Eine einzige Menschenseele mit unseren Blicken auszuschöpfen, däucht uns eine Danaïdenarbeit. Darum haben wir in der Dichtung auch keine Könige und Helden nötig; der ärmste Teufel von Arbeiter kann uns unter Umständen interessanter sein. Denn wir wollen ja nicht die Kronen und die Purpurmäntel abmalen, sondern nur Seelen, lebendige Menschenseelen, — und wer weiß, ob wir unter dem Purpur eine finden würden — wenigstens so eine, wie wir sie brauchen, eine Seele, in der sich das ganze zerrissene Jahrhundert spiegelt?

Und nun vergegenwärtige man sich den äußeren Gestalten- und Formenreichtum des bürgerlichen Lebens von heute, der gegen die einfachen Verhältnisse früherer Zeiten so seltsam absticht! Wie wird da das Allgemein-Menschliche, nach dem der Dichter sucht, unter lauter gesellschaftlichen Äußerlichkeiten begraben! Um bis zu ihm durchzudringen, giebt es nur zwei Wege: entweder

man verzichtet auf die Darstellung dieser Äußerlichkeiten und damit auf allen Wirklichkeitsschein (gewisse Leute nennen das Idealismus) oder man schneidet sich ein mikroskopisches Präparat aus dem Menschenleben und betrachtet es mit seinen neuen Augen. Henrik Ibsen that das letztere.

Natürlich hat Ibsen die novellistische Form des Dramas, um diesen schiefen Ausdruck einmal zu gebrauchen, nicht etwa erfunden. Nein, sie ist in ihren ersten Anfängen so alt wie das bürgerliche Drama. Sobald die vielfach verschlungenen Verhältnisse des täglichen Berufslebens im Drama selbst eine Rolle spielten, mußte die äußere, dramatische Handlung mehr und mehr in die Vorgeschichte und hinter die Kulissen geschoben werden; denn nur so war es dem Dichter möglich, für die Seelen seiner Menschen Raum zu schaffen. Schon das französische Sittendrama, das alles auf den Theatereffekt zustutzte, wußte hier mit großem Geschick den äußeren Schein des Zuviel und des Zuwenig zu vermeiden. Aber den neuen Augen des Norwegers, die da, wo andere eine einfache, menschliche Eigenschaft sahen, eine ganze Welt von Empfindungen erblickten, genügte diese handwerksmäßige Pfiffigkeit nicht. Nicht der äußere Schein, sondern die innere

Wahrheit des Dramas mußte hier den Ausschlag geben. Und so verengte sich ihm, je tiefer sein Blick in die Menschenseele tauchte, der Kreis der äußeren Handlung mehr und mehr.

Wir können diesen Fortschritt der Ibsenschen Technik, die sich ganz der Seelendarstellung unterordnet, von Stufe zu Stufe verfolgen. Die drei Dramen, in denen die Schilderung der äußeren sozialen Verhältnisse den breitesten Raum einnimmt, der Bund der Jugend, die Stützen der Gesellschaft, der Volksfeind, sind noch ganz nach alter, bewährter Manier aufgebaut. Im Bund der Jugend giebt es so gut wie gar keine Vorgeschichte, und alles, was irgend Wichtiges vorfällt, spielt sich vor den Augen des Zuschauers leibhaftig auf der Bühne ab. Wir sehen Stensgaard am Volksfest den Kammerherrn beleidigen und den Bund der Jugend gründen. Wir bewundern ihn als Hahn im Korb im Hause des düpierten Kammerherrn und begrüßen ihn als Kandidaten aller Parteien. Wir sind Zeugen, wie er sich durch seine vermeintlich pfiffige Rede selbst unmöglich macht. Wir wohnen der Unterredung des Kammerherrn mit dem Spekulanten Monsen bei und erfahren, daß seines Sohnes Ehre in den Händen des gewissenlosen Halsabschneiders ist. Wir hören, wie

Stensgaard die Frechheit hat, den Kammerherrn um die Hand der Tochter zu bitten, und, abgewiesen, ihm mit der Zeitung droht. Wir erleben den ganzen Wahlrummel, sind Augenzeugen seiner Doppelverlobung und sehen die vertauschten Briefe und die Großmutskomödie mit dem falschen Wechsel des jungen Brattsberg, und endlich dürfen wir zu guter Letzt den ertappten Windbeutel zu Brattsbergs Thüre hinausweihräuchern helfen.

In den Stützen der Gesellschaft hat sich der Rahmen schon verengt; das Drama hat eine lange Vorgeschichte, in die Bernicks Jugendsünden fallen. Aber der äußeren Bühnenereignisse giebt es noch genug und übergenug zwischen der Ankunft der Amerikaner und der Bekehrung des hartgesottenen Sünders. Offenbar wollte Ibsen hier noch den Zuschauer durch die den Franzosen abgeguckte Technik blenden. Ob es ihm aber gelingt, uns alle darüber hinwegzutäuschen, daß wir es am Schluß des zweiten Aktes, als Oberleher Lund die schurkische Lüge Bernicks aufdeckt, nur der unbegreiflichen Langmut und Verschwiegenheit der Geschwister Tönnesen verdanken, daß das Stück noch zwei Akte weitergespielt werden kann? Doch, wie dem auch sei, jedenfalls fehlt es nicht an spannenden Ereignissen und überraschenden Vorfällen. Und ebenso steht es mit dem

Volksfeind, wo wir den ganzen Streit um das Bad von der Entdeckung der Bazillen bis zu den eingeworfenen Fensterscheiben in Dr. Stockmanns Hause miterleben. Dafür ist aber auch in allen diesen Dramen die Charakterzeichnung grobstrichig und skizzenhaft. Ja, gährte es nicht überall von modernen Gedanken, so würde niemand diese derben Holzschnitte für moderne Menschenbilder halten. Dem Dichter stecken wohl schon die modernen Ideen im Kopf, nicht aber die neuen Augen. Mit den neuen Augen aber beginnt erst die neue Kunst.

Wie ganz anders muten uns die ergreifenden Seelengemälde der späteren Periode an! Hier ist das innere Leben der Menschen so überreich, daß für das äußere Geschehen fast kein Raum mehr bleibt. Hier muß der Dichter die ganze Handlung, die der über Leben und Tod entscheidenden Wendung vorausgeht, in die Vergangenheit verweisen, um dem Zuschauer die zitternde Seele seiner Menschen vor die Augen zu rücken. Hier muß alle äußere Augenweide der inneren Schaulust weichen. Hier haben wir keine wundersamen Abenteuer, keine schrecklichen Erlebnisse, keine überraschenden Zufälle mehr, sondern nur zitternde Seelenspiegelungen der ganzen langen Vergangenheit. Aber diese inneren Erlebnisse des Menschen treten so greifbar, so erschreckend

nahe vor unser Auge, daß uns dagegen ihr äußeres Bild tot und nichtig erschiene. Freilich gehört dazu die ganze dramatische Kunst des Norwegers, die die Fäden dieser inneren Handlung ganz unmerklich zu verwirren und zu lösen weiß.

Oder was ersteht nicht alles vor unserem inneren Auge in den drei kurzen Tagen, die wir in den dunklen, stummen Räumen von Rosmersholm Zeuge von Rosmers und Rebekkas Seelenkämpfen sind! Sehen wir nicht das herrschsüchtige fremde Weib mit dem bezaubernden Lächeln und den kalten und doch so heißen Augen, wie sie siegesgewiß zur Thüre des alten Herrenhauses hereintritt, wie sie lauernd Beatens Lager umschleicht und der armen kranken Frau das Gift bedauernder, bittender und entschuldigender Worte langsam ins Ohr träufelt, wie sie mit Rosmer am Schreibtisch sitzt und ihm die neue Lehre vom Übermenschen verkündigt? Und ist das dort nicht Beate, die, die Verzweiflung im Herzen, zum Mühlbach wankt?

Nun aber erst in den Gespenstern, wo uns die ganze Vergangenheit als leibhaftige Gegenwart aus allen Winkeln entgegengrinst, während auf der Bühne so gut wie nichts geschieht! Oder was sehen wir Großes? Ein Pastor kommt des Vormittags zu einer verwitweten

Gutsbesitzerin auf Besuch, weil er Tags darauf ein zu Ehren ihres verstorbenen Gatten errichtetes Asyl einweihen soll; er bleibt bei ihr zum Mittagessen, reist aber schon am selben Abend wieder nach Hause, weil das Asyl abgebrannt ist; und kaum ist er fort, so bekommt der Sohn der Gutsbesitzerin, der gestern erst von Paris ankam, einen Gehirnanfall und wird blödsinnig. Das ist so ziemlich die ganze äußere Handlung. Aber in den wenigen Stunden müssen wir die Freuden und Leiden, die Wonnen und die Qualen, die Hoffnungen und die Gewissensbisse, die Geisteskämpfe und die Gemeinheiten von fünf ganzen Menschenleben fühlen! Denn mit dem alten Pastor kommt die alte Zeit ins Haus, da Frau Alving von dem ruchlosen Gatten in die Arme des Freundes flüchtete; mit dem Asyl verbrennt die Lebenslüge der tapferen Frau, die das Leiden zum Denken und das Denken zur inneren Freiheit führte; im Oswald und Regine geht das Paar aus dem Blumenzimmer um, und aus dem schlaffen Gesicht des Blödsinnigen stiert uns Schuld und Tod und die ganze Vernunft und Unvernunft des Lebens an.

Ist das nicht die geistgewordene Welt in ihrer drallen Gegenständlichkeit? Ich will kein Gewicht darauf legen, daß die drei Akte der Gespenster nicht einmal

einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden umspannen. Aber wundersam bleibt es doch, daß das Drama nach zweieinhalbtausend Jahren bei denselben einfachen Formen anlangt, mit denen es im alten Griechenland seine größten Triumphe feierte. Oder gleicht der ganze Aufbau der Gespenster nicht dem des Königs Ödipus? Ist die ganze Handlung hier wie dort nicht die spannende Enthüllung einer furchtbaren Vergangenheit? Aber hat etwa Ibsen das alles beabsichtigt? Ist es bewußte Nachahmung der Alten? Nein. Lediglich der Reichtum an innerem Leben zwang den modernen Dichter zu demselben Verzicht auf alle Augenlust, zu dem die Griechen die Musik und die Unzulänglichkeit der Kunstmittel genötigt hatte. Diesen Reichtum an innerem Leben aber verdankt er lediglich seinen neuen Augen.

Aber wer käme auch auf den absonderlichen Gedanken, Ibsen für einen Nachahmer der alten Griechen zu halten? Ihn, der so durch und durch germanisch fühlt, daß ihm das Weinen ohne Lachen ganz unnatürlich klingt? Ich habe schon oben kurz angedeutet, daß er, wie Shakespeare, Ernst und Scherz durcheinanderzumengen liebt. Ja, er scheut sich sogar nicht davor, den ergreifendsten tragischen Vorgang durch einen losen Spaß zu stören, wenn er damit einem höheren künst-

lerischen Zwecke dienen kann. So läßt er in der Wildente in dem Augenblick, da sich die weinende Mutter, der verzweifelnde Vater, der bestürzte Gregers und der tiefergriffene Relling um die tote Hedwig mühen, den betrunkenen Theologen Molvik zur Thüre hereintaumeln und beim Anblick der Leiche die Bibelworte lallen: „Das Kind ist nicht tot; es schläft.“ Man pflegt diese Worte bei der Aufführung meist zu streichen. Ich glaube nicht, daß das richtig ist. Ibsen *will* den Zuschauer in seiner tragischen Andacht stören; er *will* ihn gleichsam ärgern; denn was immer Trauriges geschehn sein mag, der Zuschauer soll nicht vergessen, daß er sich in einer Narrenbude befindet; die Stimmung, die er aus Hjelmar Ekdals Photographenatelier und seines Vaters Jagdgründen mit nach Hause nimmt, soll nicht die tiefe Ergriffenheit über den Tod eines unschuldig gemordeten Kindes, sondern die tragikomische Wehmut über die menschliche Narrheit sein. Das Stück klingt aus mit derselben Dissonanz, mit der es anhob, und das eben ist seine Harmonie — ja, man könnte beinahe sagen, die Grundstimmung der gesamten Ibsenschen Dichtung.

Oder laufen nicht in fast jedem Ibsenschen Drama eine ernste und eine komische Handlung nebeneinander her, die sich beide gegenseitig deuten und erklären? Be-

kanntlich liebte schon Shakespeare diese Zwiespältigkeit der Handlung, um auf diese Weise die Welt gleichsam von allen Seiten zu beleuchten. Noch heute wissen unsere Schulmeister, denen noch immer die Aristotelisch-Lessingische Einheit der Handlung im Kopfe steckt, mit den Königsdramen des großen Britten gar nichts anzufangen. Und doch — was wäre König Heinrich IV. ohne die geniale Falstaff-Parodie! Die Großen dieser Erde raufen sich um Englands Königskrone, und Falstaff und Genossen balgen sich um die elenden Kronen, die sie den Kaufleuten gestohlen haben. Hier wie dort, bei den Königen und ihren stolzen Vasallen, wie bei den elenden Strauchrittern von Eastcheap, dasselbe thörichte Spiel! Und der einzige Gewinner hier wie dort der tolle Prinz Heinz, der Falstaff seine Kronen abjagt und sich seins sterbenden Vaters Krone aufs Haupt setzt.

Aber nicht nur in den Königsdramen, sondern überall, wo wir immer Shakespeare aufschlagen mögen, stoßen wir auf solche Parodien, die, komisch oder tragisch, den leitenden Gedanken der Haupthandlung bald weiterspinnen und vertiefen, bald auf den Kopf stellen und bespötteln. So im König Lear die Geschichte der Familie Gloster, die in Glosters Vaternarrheit Lears Verblendung nachäfft, in Edmunds Ruchlosigkeit den

Kindesundank einer Regan und Goneril übertrumpft und durch das Bettlerelend des verstoßenen Edgar Cordelias Glück in der Verbannung in Schatten stellt. So im Kaufmann von Venedig die Werbung um die schöne Portia, wo das Liebesorakel der drei metallenen Kästchen Shyloks unsinnige Wette um Menschenfleisch, der Glückspilz Bassanio den Pechvogel Antonio und die weibliche Casuistik des verliebten Advokaten die talmudische Spitzpfindigkeit des Juden verspöttelt, nicht zu vergessen des Liebespaares Lorenzo und Jessica, deren friedevolle Mondscheinschwärmerei — er ist Antonios Freund, sie Shylocks Tochter — den häßlichen Streit zwischen Christ und Hebräer mild versöhnt. Aber wozu diese Selbstverständlichkeiten hier ausführlich wiederholen? Wer nicht begreifen will, daß es außer der Einheit der Idee oder, tiefer gefaßt, der Einheit der Stimmung kein allgemein gültiges Kunstgesetz giebt, dem wird weder Aschylos noch Shakespeare noch Goethe seinen Aristotelischen Aberglauben rauben.

Ibsens erste moderne Dichtungen kennen dies dramatische Doppelspiel noch nicht. Wohl fallen in den „Stützen der Gesellschaft" allerlei satirische und ironische Schlaglichter auf die fromme Gesellschaft der Norwegischen Honoratioren, und an komischen Figuren

fehlt es wahrhaftig nicht. Man denke nur an die Kaffeeschwestern bei Frau Consul Bernick, an die geriebenen Großhändler Wiegand und Rummel mit ihrem gläubigen Vertrauen auf Gott und die Assekuranz, an Dinas verzagten Liebhaber, den Oberlehrer Lund, den Stammvater von Pastor Manders und Rosmer, und vor allem an den Halbnarren Hilmar Tönnesen, den Embryo des Wilden-Hjalmar, der mit dem Maule stets mit den Elementen kämpft und sich in Urwäldern mit Löwen und Bären herumbalgt, während er im Leben vor jeder Fliege zittert und vor jedem Mäuschen Reißaus nimmt. Aber von solchen komischen Episoden, wie sie in keinem bürgerlichen Drama fehlen, bis zur bewußten künstlerischen Parodie der Haupthandlung hat es noch gute Weile.

Erst in „Nora" tritt uns Ibsen als der gereifte Künstler entgegen, dem sich das Geheimnis des eigenen Kunstschaffens ein für allemal erschlossen hat. Erst hier zerlegt sich ihm die dumpfe Stimmung, deren er sich entäußern muß, in zwei getrennte klare Bilder, von denen eins das andere deutet und erklärt; erst hier wird vom Spiegel der Bühne das düstere Fragezeichen, das den Dichter quält, doppelt zurückgestrahlt; erst hier laufen neben den beiden Menschen, deren Leiden und

Kämpfe er vorführen will, wie deren Schatten zwei andere her, die, am Boden hinschleichend, alles, was jene oben in der Luft anstellen, grinsend nachäffen oder höhnisch besser machen — Frau Linde und Krogstad.

„Ich kann Ihnen sagen, daß das, was ich einst beging, und was meine ganze bürgerliche Stellung ruinierte, weder etwas anderes noch etwas schlimmeres gewesen ist" — mit diesen Worten steht der von der Gesellschaft geächtete Krogstad — nebenbei gesagt, ein weitläufiger Vetter von Peter Mortensgord in Rosmersholm — vor der unbedachten Wechselfälscherin wie deren eigene, drohende Zukunft. Er *ist*, was Nora durch ihre That hätte werden können. Und Frau Linde ist, was Nora werden *will*, als sie das Haus des Gatten verläßt — also auch ein Spiegelbild ihrer eigenen Zukunft. Und doch zugleich die dunkle Folie, von der sich Noras lichte Elfengestalt um so blendender abhebt.

Was an Nora das Glück, das hat an Frau Linde das Unglück gesündigt. Jugend, Frohsinn, Anmut, kurz alles, was uns an Nora lockt und entzückt, fehlt der verbitterten, schwergebeugten Freundin, die in frühster Jugend Entsagung lernte. Aber hat sie aus ihrer traurigen Ehe mit dem ungeliebten Manne, an den sie sich um der Ihren willen verkaufte, nicht reicheren Ge-

winn davongetragen als das Glückskind aus seiner lustigen Puppenehe mit dem geliebten Helmer? Während die verhätschelte Nora, leichtsinnig und verlogen, beim ersten Schritt in die unbekannte Welt hinaus straucheln muß, hat ihre Freundin das Leben und des Lebens Pflichten in harter Schule kennen gelernt und weiß daher, was sie zu thun hat, wenn des Lebens Ernst an sie herantritt. Ja, sie, die Unglückliche kann in dem Augenblicke, da Nora ihr ganzes trügerisches Glück und Mann und Kind verlassen muß, dem gestrauchelten Jugendgeliebten, den die Welt verstoßen hat, ihre leidgestählte Hand reichen, damit er sich an ihr emporrichte und, von ihr geführt, ins Leben zurückkehre. „Das Wunderbarste?" dem der verlassene Helmer halb zagend, halb hoffend entgegenträumt, hier ist es Wirklichkeit geworden.

Wie dies klassische Beispiel lehrt, kann die dramatische Parodie bisweilen auf alle komischen Lichter verzichten und ebenso ernst und feierlich einherschreiten wie die Haupthandlung. In den meisten Fällen jedoch wird der Vexierspiegel, in den der Dichter seine Menschen schauen läßt, ganz von selbst die ernsten Züge des Originals zur lustigen Karrikatur verzerren und der traurigen Maske der Tragödie die lachende Larve der

Komödie entgegenhalten. Zumal bei einem Künstler wie Ibsen, dessen Grundstimmung jene wehmütig lächelnde Ironie ist, die der Weise von seiner Irrfahrt durch die Menschenwelt mit nach Hause zu bringen pflegt. In den „Gespenstern", in denen an Stelle einer einzigen durchgeführten Nebenhandlung zahlreiche kleinere parodistische Episoden durcheinander laufen, wechselt dabei Ernstes und Heiteres in rascher Aufeinanderfolge. Wem fiele nicht sofort die doppelte darwinistische Spielerei ins Auge, die sich die Natur mit Oswald und Regine erlaubt hat? In diesen beiden Kindern lebt der alte Kammerherr Alving fort — in Oswald seine kindliche Lebensfreude, gezügelt durch den von Frau Alving vererbten nachdenklichen Ernst, in Regine seine sittliche Verworfenheit, zu der die Mutter die Heuchelei und Verlogenheit der verdorbenen Dienstmagd beisteuerte. Aber was will dieser kleine Naturscherz besagen, wenn man ihn mit der derben Posse vergleicht, in der uns der abgefeimte, frömmelnde Trunkenbold Engstrand Frau Alvings Lebenslüge vorspielen muß! Erzählt *sie* ihrem Sohn von dem tugendhaften Vater, so erzählt *er* dem Pastor Manders von seiner Barmherzigkeit gegen die arme Johanna, und nennt *sie* ihre fromme Stiftung Kammerherrn Alvings Asyl, warum sollte *er* seine

fidele Matrosenherberge nicht mit viel größerem Rechte ebenso taufen?

Wie hier ein Lump eine edle Frau, so muß in der „Wildente“ ein Vernünftiger einen Narren parodieren. Oder ist der Wahrheitsapostel Gregers Werle, der mit seiner idealen Forderung Hjalmar Ekdals Familienglück täppisch zerstört und mit seinen hohlen Phrasen ein unschuldiges Kind in den Tod hetzt, nicht ein hirnverbrannter Narr? Und ist der wackere Mediziner Relling, der allen Menschen ihre Lebenslüge zu erhalten sucht, nicht der einzig Vernünftige in der Ekdalschen Narrenbude? Aber braucht man stets einen Vernünftigen, um einem Narren den Spiegel vorzuhalten? Thut es bisweilen nicht auch ein Miniaturnärrchen? Oder was ist der „dämonische“ Molvik anderes als eine verkleinerte Spiegelung des riesengroßen Phantasienarren Hjalmar Ekdal? Aber sollte dieser geniale Erfinder der unbekannten Erfindung so gelinde wegkommen? Nein, er muß außerdem den bittern Schmerz erleben, daß sein Todfeind, der Verführer seiner Frau, der Vater seines Kindes, mit Frau Sörby, einer Dame von ziemlich bewegter Vergangenheit, eine auf volles gegenseitiges Vertrauen gegründete Ehe schließt und so, ohne viel Aufhebens zu machen, ganz aus eigenem Antrieb die ideale

Forderung erfüllt, mit der sein Sohn Gregers nun seit zwei Tagen schon an Gina und Hjalmar Ekdal vergebens herumdoktert. Ist das nicht eine Doppelparodie auf Hjalmars Ehe und auf Gregers Werles Bekehrungswut?

Es ist kaum möglich, alle parodistischen Fäden, die in Ibsens Dramen durcheinandergeschlungen sind, einzeln zu entwirren. Denn man darf nie vergessen, daß alle Personen, die der Dichter auf diese Weise seinen höheren künstlerischen Zwecken dienen läßt, keine Marionetten sind, die er beliebig hin- und herschiebt, sondern wirkliche Menschen mit eigenem Willen und ihren besonderen Gedanken. Ich erinnere nur an Arnholm und Bolette in der Frau vom Meere, in denen sich Wangels und Ellidas Liebesgeschichte gleichsam wiederholt. Bolette kann den viel ältern Oberlehrer zuerst ebenso wenig ausstehn, wie Ellida ihren Wangel. Ihr gefällt der halbverrückte kränkliche Künstler Lyngstrand, der stets von fremden Ländern schwärmt, viel besser, und sie erlaubt ihm, in der Fremde an sie zu denken, wie sich Ellida dem grauenerregenden Seemanne verlobt. Aber zuletzt, als sie sich die Sache reiflicher überlegt hat, reicht sie doch dem älteren Manne die Hand zum Ehebunde, gerade wie Ellida wieder zu ihrem Gatten zurückkehrt. Ja, gleicht nicht auch Boletten

Sehnsucht nach dem Leben draußen dem Meerheimweh der Stiefmutter? Und doch wird niemand das kerngesunde, nüchterne Mädchen mit der phantastischen Somnambule verwechseln.

Kann sich hier, wo alles so friedlich ausklingt, das Auge wieder einmal auf den sicheren Linien einer einfachen Nebenhandlung ausruhen, so huschen in „Hedda Gabler" — und auch darin liegt eine besondere künstlerische Feinheit — die parodistischen Schatten wirr durcheinander und äffen sich gegenseitig in tollem Wechseltanz. Hedda Gablers Gatte, der pedantische Gelehrte Jörgen Tesman, ist gewiß ein hilfloses Kind. Aber während die alte Tante ihn vergöttert, bemuttert und verhätschelt, tyrannisiert ihn sein Weib mit stiller Verachtung. Ebenso ist der geniale Eilert Lövborg, dessen stürmisches Temperament so gern über alle Stränge haut, ein schwacher Mensch, der der Führung bedarf. Aber während sich Frau Elvstedt mütterlich des Haltlosen annimmt und jeden seiner Schritte ängstlich bewacht, hetzt ihn Hedda Gabler mit ihrer eifersüchtigen Katzenliebe in den sicheren Tod. Doch das ist noch nicht alles. Denn wie sich hier zwei Frauen, die eine voll mütterlicher Aufopferung, die andere in egoistischer Herrschsucht, um einen und denselben Mann mühen, so

ſtreiten ſich andererſeits um die eine Hedda Gabler zwei Männer mit ebenſo verſchiedenem Charakter — der leidenſchaftliche Eilert Løvborg und der kühl berechnende Gerichtsrat Brack. Und wie die kalte Hedda der lieben Frau Elvſted das Spiel abgewinnt, ſo ſiegt der Cyniker Brack über Eilert Løvborg.

Man ſieht alſo, hier parodiert ſich alles gegenſeitig. Gerade wie im „Baumeiſter Solneß“, wo Hilde gleichſam die arme Kaja an dem alten Egoiſten rächt, indem ſie ihn hypnotiſiert, wie er die unglückliche Komptoriſtin hypnotiſierte, um durch ſie den jungen Brovik, ſeinen gefürchteten Konkurrenten, zu knebeln. Aber wozu das alles einzeln aufzählen? Wer es nicht beim bloßen Leſen herausſpürt, für den ſind Ibſens Dramen nicht geſchrieben. Was nützt es ihm, wenn ich ihn im „Klein-Eyolf“ an Aſtas entſagende Ehe mit Arnholm erinnere, die aus dem Entſagungsduett Alfreds und Ritas einen vierſtimmigen Choral macht? Oder wenn ich ihm im „Gabriel Borkman“ das wunderliche Träumerpaar zeige, den Zuchthäusler, der von ſeiner geſellſchaftlichen Rehabilitierung, und den Kanzleiſchreiber, der von dem künftigen Dichterlorbeer ſchwärmt — jeder überzeugt, daß der andere flunkere, aber jeder es als tödliche Beleidigung empfindend, wenn der andere ungläubig

den Kopf schüttelt? Oder die beiden alten Schwestern, Mutter und Tante, die sich um den jungen Erhard Borkmann streiten, weil jede eine andere Bestimmung für ihn weiß, und die beiden jungen Damen, Fanny Wilton und Frida Foldal, die ihn mit sich im Schlitten davon führen, um sich in seine Liebe zu teilen? Der architektonisch schönste Bau — und mit einem solchen ist jedes Ibsensche Drama zu vergleichen — ist wertlos für den, der erst mit dem Zollstab die Größenverhältnisse nachmessen muß, um die Symmetrie und Harmonie des Ganzen zu begreifen.

Aber schreibe ich etwa für Blinde und Taube? Nein, ich rede nur zu denen, die die Schönheit fühlen. Gerade ihnen — das weiß ich aus eigener Erfahrung — gewährt es einen doppelten Genuß, sich über alles, was sie entzückte, Rechenschaft zu geben und der geheimen Gesetzmäßigkeit des Kunstwunders nachzuspüren. Ihnen ist es aber vielleicht auch aufgefallen, daß ich eben jetzt, da ich von der dramatischen Parodie bei Ibsen sprach, über „Rosmersholm" kein Wörtchen verlauten ließ, wiewohl das zweimalige Auftreten Ulrik Brendels jedem, der das Stück einmal gesehen hat, zeitlebens in Erinnerung bleibt. Warum that ich das? Eben weil Ulrik Brendel, der die freigeistigen Bestre-

bungen Rosmers und Rebekkas parodieren soll, zweimal, und jedesmal an einem entscheidenden Wendepunkte der Handlung, auftritt. Das erste Mal kommt dieses durch den Alkohol zerrüttete Genie — ein altgewordener Eilert Lövborg — gerade in dem Augenblick, da Rosmer sich offen zur Sache der Freiheit bekennen und den Kampf gegen die Dunkelmänner aufnehmen will, voller Illusionen, ein glücklicher Bettler, ins Haus getaumelt, ebenfalls entschlossen, nun endlich das, was er so lange im Kopfe herumgetragen hatte, in der Landeshauptstadt vor versammeltem Volke zu offenbaren. Und das zweite Mal kommt er auf dem Rückwege, kurz, bevor die beiden totmüden, ohne Schwertstreich unterlegenen Kämpfer den letzten, gemeinsamen Gang zum Mühlbach thun, ein gebrochener, enttäuschter Greis, dem vor seinem leeren Kopfe graut, auf einen letzten Gruß, um in die dunkle Nacht zu verschwinden.

Wir haben hier also mehr als eine bloße Parodie. Brendels zweites Erscheinen wirkt wie ein Blitz, der plötzlich durch das Dunkel zischt und alles taghell erleuchtet. So wie er zur Thüre hereintritt, erinnern wir uns, daß er genau so schon einmal vor uns stand — genau so und doch ganz anders! Und nun wird uns die Vergangenheit und die Gegenwart, das Einst

und das Jetzt mit einem Schlage so deutlich bewußt, daß wir das ganze Drama gleichsam in einem einzigen Augenblick noch einmal durcherleben.

Diese dramatischen Doppelbilder, von denen das zweite das erste blitzschnell in Erinnerung ruft, sind nicht etwa eine Erfindung Ibsens; nein, fast alle großen Dichter der Vergangenheit haben diesen mnemotechnischen Kunstgriff — soll ich ihn Blitzerinnerung oder Vergangenheitszauber nennen? — nicht etwa gekannt, wohl aber ganz unbewußt in ihren Dramen angebracht. So namentlich Shakespeare, den die verschlungene Handlung seiner Dramen, die oft verwirrende Fülle der äußeren Ereignisse ganz von selber dahin führte, in dem verhängnisvollen Augenblicke, der über Leben und Tod des Helden entschied, ein solch weithinleuchtendes Phanal abzubrennen. Ich verweise nur auf das Duell im „Hamlet", wo Hamlets letzter Degenstich, der den König vor dem ganzen Hof als offenkundigen Mörder richtet, an jenen unglückseligen Tapetenstoß gegen den Lauscher Polonius erinnert, durch den der Dänenprinz sein ganzes Rachewerk in Frage stellte. Leider haben bis jetzt unsere Regisseure und Schauspieler dieses dramatische Erinnerungsspiel ganz und gar übersehen, und doch könnte gerade hier die Kunst, das Dichterwort in die Sprache

des Auges zu übersetzen, ihre größten Triumphe feiern. Der Hamlet, der den König sticht, muß uns in der ganzen Haltung und Gebärde den Poloniusmörder wieder vor Augen zaubern — nur verklärt, sieghaft, groß, triumphierend. Und ebenso müßte im „Lear" das Bühnenbild des vierten Aktes, da der wahnsinnige König, rechts den Narren und links den verrückten Edgar, dem Sturmwind auf der Haide trotzt, so aufgebaut werden, daß jedem, der es sieht, sofort der prunkende Hofstaat der allerersten Szene vor die Seele tritt: Lear im Glück und Lear im Unglück — beidemal jeder Zoll ein König!

Doch vielleicht bedarf es nur dieses leisen Winkes, und der eine oder der andere unserer Regisseure wird zum Schatzgräber, der aus dem tiefen Schachte Shakespearischer Dichtung verborgene Herrlichkeiten auf die Bühne schleppt. Bei Ibsen geht ja keiner achtlos an diesen dramatischen Doppelbildern vorüber. Denn hier müssen sie jedem, der nicht blind ist, sofort in die Augen fallen. Übrigens bedient sich der norwegische Dichter dieses Kunstmittels *scheinbar* nur in den seltensten Fällen, und das bedarf bei der Tragikomödie des fünften Aktes, in der die ganze äußere Handlung in Nichts zusammenschrumpft, wohl keiner weiteren Erklärung.

Oder sollte man nicht glauben, daß der Bühnenreiz dieser Doppelbilder ganz verschwände, wenn das erste in die Vorgeschichte des Dramas fällt? Allein Ibsens Kunst weiß uns auch darüber hinwegzutäuschen. Für's Erste rückt er uns durch die innere Spannung des dramatischen Vorganges und die plastische Kraft der geschickt stilisierten Naturlaute die zitternde Seele seiner Menschen so nahe, daß wir deren Erinnerungsbilder selber wie gegenständlich empfinden. Ist das aber geschehen, so braucht er das zweite der Doppelbilder, das wir auf der Bühne als äußeren Vorgang miterleben sollen, nur noch hinter die Szene zu verlegen, so daß sich uns auch die dramatische Wirklichkeit wieder in Phantasie verwandelt, und wir haben thatsächlich beides, Vergangenheit und Gegenwart, in gleicher Weise innerlicher lebt. Die Vergegenständlichung des Erinnerungsbildes und die Verinnerlichung der Bühnenwirklichkeit arbeiten sich so gegenseitig in die Hände, um ebenso starke sinnliche Wirkungen zu erzielen, wie der Augenschein des früheren Theaters. Ein klassisches Beispiel dafür finden wir im ersten Akte der Gespenster. In der bewegten Erzählung der Frau Alving tritt uns die ganze Vergangenheit des Hauses so leibhaftig vor Augen, als sähen und hörten wir den verstorbenen Kammerherrn selbst im Blumenzimmer mit

seiner Dienstmagd schäkern. Da auf einmal hören wir wirklich vom Blumenzimmer her die flüsternden Stimmen Oswalds und Reginens und sehen, wie sich Frau Alving, blaß wie der Tod, langsam vom Stuhl emporrichtet und, wie versteinert, nach der Thüre deutend, die halberstickten Worte lallt: „Gespenster! Das Paar im Blumenzimmer geht um!“ Haben wir da nicht beides, das Gekose des Vaters und das des Sohnes, miterlebt — und zwar gerade darum, weil wir weder das eine noch das andere thatsächlich gesehn haben? So feiert hier, wo es die Seele des Zuschauers zu erschüttern und aufzuwühlen gilt, die Innerlichkeit des modernen Dramas einen ihrer schönsten Triumphe.

Ebenso im „Baumeister Solneß“, wo des Meisters erster Turmstieg in Lysanger und sein letzter verhängnisvoller Absturz vom Neubau des eigenen Hauses die beiden bedeutsamen Ereignisse darstellen. Hier ist es einmal Hildes hypnotische Art zu erzählen, die uns des Meisters ersten Aufstieg wie geschaute Wirklichkeit vor Augen zaubert, dann aber nötigt uns die Undeutlichkeit des sich vor unsern Augen abspielenden Bühnenvorganges geradezu uns, die leibhaftige Gegenwart, den Absturz nur in der Phantasie vorzustellen. Oder was sehen wir fallen? Etwa den Baumeister? Nein, nur einen

Haufen Bretter. Ihn selbst müssen wir also erst dazwischen hineinsehn! Also hier wie dort alles Phantasie; daher die verblüffende Täuschung und unser Glaube an das wirkliche Erleben beider Ereignisse.

Aber auch Shakespeares Art, die dramatischen Doppelbilder in voller Bühnenwirklichkeit dem Zuschauer vorzuführen, ist Ibsen nicht unbekannt. So haben wir im „Volksfeind", wo die äußeren Ereignisse noch einen breiteren Raum einnehmen, zwei solche Parallelszenen. Im zweiten Akte, der in der Redaktion des „Volksboten" spielt, sagt Redakteur Billing zu Buchdrucker Aslaksen: „Hol' mich der Teufel, Aslaksen! Doktor Stockmann ist ein Volksfreund!" Und der vorsichtige, gemäßigte Buchdrucker meint dazu salbungsvoll: „Ich glaube, der Hausbesitzerverein wird sich dieses Namens bald bemächtigen". In der Volksversammlung des vierten Aktes aber erklärt Redakteur Hovstad mit Pathos: „Der Mann, der eine ganze Bürgerschaft ruinieren will, muß ein Bürgerfeind sein". Und ein Mann aus der Versammlung ruft: „Das heißt wie ein Volksfeind reden", worauf derselbe Billing, der Stockmann im zweiten Akt einen Volksfreund nannte, nichts gescheiteres zu sagen weiß als: „Das war, hol' mich der Teufel, die Volksstimme". Und nun, als hätte man nur auf

das Stichwort gewartet, brüllt die ganze Versammlung: „Ja, ja, ja! Er ist ein Volksfeind".

Sonst freilich wüßte ich, außer der doppelten Werbung Borgheims in „Klein-Eyolf" und dem zweimaligen Erscheinen des fremden Mannes in der „Frau vom Meere", wo die einfache Wiederholung desselben phantastischen Spuks eher langweilt als erschüttert, kein weiteres Beispiel dieser Art zu nennen. Man müßte denn Hedda Gablers Pistolenspiel dahin rechnen. „Nun — Eines hab' ich jedenfalls, um mich inzwischen aufzuheitern" sagt im ersten Akt das tolle Weib zu ihrem zahmen Gatten, als sie erfährt, daß sie sich einstweilen einschränken müßten. Als er sie freudestrahlend fragt, was denn das sei, erwidert sie mit unterdrücktem Hohn: „Meine Pistolen, Jörge. General Gablers Pistolen." Und in der ersten Szene des zweiten Aktes, da sie sich in Pistolen schießen übt, zielt sie zum Scherz auf den eben in den Garten tretenden Gerichtsrat Brack und ruft übermütig: „Jetzt erschieß' ich sie, Herr Rat!" In vierten und fünften Akt aber wird aus dem losen Scherze blutiger Ernst: sie reicht erst eine der beiden Pistolen Eilert Lövborg, damit er in Schönheit sterbe, und schießt sich dann selbst mit der andern eine Kugel durch den Kopf.

Aber wenn wir schon all diese packenden Bühnenbilder, die eins das andere ins Gedächtnis rufen, als dramatischen Vergangenheitszauber bezeichnen wollen, wie viel mehr das zweimalige Auftreten der guten alten Tante Jule — der erste Besuch im neuen Heim des eben von der Hochzeitreise heimgekehrten jungen Paares, da alles noch Hoffnung und Lebensfreude atmet, Jörgen Tesman schon Professor zu sein wähnt und Hedda Gabler, im gesicherten Besitz ihrer Herrschaft, ihre stolzen Zukunftsträume spinnt, und die letzte Unterredung mit Hedda Gabler, nun, da Eilert Lövborg dahin ist und Hedda, die ihn in den Tod getrieben hat, sich in ihrer eigenen Schlinge gefangen sieht, aus der sie nur ein Pistolenschuß befreien kann.

Aber vergessen wir dabei das beste nicht — die Toilette der alten Jungfer Tesman. Das erste Mal, wo alles lacht, kommt sie mit einem neuen Hut, den sie Hedda Gabler zu Ehren gekauft hat, und das zweite Mal, da bereits der Engel des Todes seine Hand nach Hedda Gabler ausstreckt, trägt sie Trauerkleidung — natürlich nicht Heddas wegen, sondern weil ihre Schwester Rina gestorben ist. Aber sie kommt eben doch schwarz in das Haus, in dem binnen weniger Stunden eine Leiche liegen wird.

Wer sähe hier nicht den ausgestreckten Zeigefinger des nordischen Magiers, der überall da, wo jeder kausale Zusammenhang fehlt, zwischen Menschen und Dingen geheimnisvolle Beziehungen deutet? Und in der That, wir sind wieder, ohne es gewahr zu werden, mitten in den Ibsenschen Symbolismus hineingeraten. Aber wie wäre das anders möglich? Ist etwa bloß Tante Jules neuer Hut daran schuld? Oder Ulrik Brendels moralischer Katzenjammer? Nein, der ganze dramatische Vergangenheitszauber, all diese szenischen Doppelbilder, von denen eins das andere ins Gedächtnis ruft, damit wir das ganze Drama in einem einzigen Augenblicke noch einmal durcherleben, — was sind sie anderes als solche willkürliche Deutungen des Menschenlebens? Aber nicht nur sie allein, sondern, wenn wir ehrlich sein wollen, die gesamte Dichtung, sofern sie diesen Ehrennamen verdient. Denn was ist das, was sie uns als Leben giebt, anderes als eine solche Deutung des Lebens? Was ist *ihre* Wirklichkeit anderes als eine Deutung der Wirklichkeit? Aber haben wir denn hier noch das Recht von Willkür zu reden — hier, wo alles Leben und eben darum Gefühl ist? Oder ist nicht unser ganzes Dasein als fühlendes Ich eine fortwährende Deutung der Wirklichkeit? Und ist die Wirklichkeit nicht

eben das, was wir hier ihre Deutung nennen? Ist also nicht in diesem allertiefsten Sinne alles Vergängliche nur ein Gleichnis — ein Gleichnis unserer selbst, der allein seienden?

Zeichen und Wunder.

Alles ist Stimmung! Diese erste und letzte Wahrheit, in der der Lebendige an das Leben selber rührt, ist auch das Credo aller Kunst. In unseren wechselnden Stimmungen allein besitzen wir jeden Augenblick uns selber und die Menschen und die Dinge um uns her. Wer also in unserer Seele neue Stimmungen hervorzaubern kann, der beschenkt uns zugleich mit einem neuen Ich und mit einer neuen Welt. Alles Gerede, daß die Kunst die Dinge nachahme, hat keinen Sinn, wenn wir ihm nicht diese tiefere Bedeutung unterlegen. Oder wie sollte einer mit Worten Dinge nachahmen? Nur, weil der Meister des Wortes weiß, daß er mit dem lebendigen Menschenwort lebendigen Seelen seine Stimmungen aufzwingen kann, fühlt er die Kraft in sich, neue Welten aus dem Nichts zu erschaffen.

Ich sage absichtlich aufzwingen. Denn Henrik Ibsen, von dem wir hier reden, ist ein eigensinniger

und eigenwilliger Dichter. Er lauscht nicht in die Dinge hinein, geduldig erwartend, was sie ihm zu sagen haben; ihm behagt es nicht, dem Menschen auf Schritt und Tritt nachzuschleichen, um die seltenen Augenblicke zu erspähen, da er ihm etwas von seinem Innersten offenbart. Er holt sich die Stimmungen nicht aus den Menschen und Dingen heraus, um uns durch sie andere Menschen und Dinge vorzuzaubern. Nein, er hat von vornherein seine Stimmung für sich, an der er hartnäckig festhält und die er so, wie er sie hat, den anderen einflüstern und aufnötigen will. Woher sie kam, vermöchte er selber kaum zu sagen. Nur das eine fühlen wir: das Herz hat sie nicht geboren, sie ist auch kein Kind der lose gaukelnden Phantasie, sondern eine ernste Tochter des grübelnden Denkens. Sie ist ihm zugetragen worden mit den bösen neuen Gedanken, die heutzutage an allem, was da feststeht, rütteln und zerren, bis es zu wanken beginnt, so daß wir nicht wissen, wird es sich wieder aufrichten oder fallen. Darum gleicht auch diese Stimmung einem quälenden Fragezeichen, über das man zugleich lachen und weinen möchte — lachen, weil es der Antworten darauf so viele giebt, und weinen, weil man die rechte nicht finden kann. Und so geht denn der Dichter mit diesem Fragezeichen im

Kopfe in der Welt herum und sucht, wie Diogenes, mit der Laterne nach Menschen und Dingen, in die er sein Fragezeichen verwandeln könnte. Und hat er sie gefunden, so putzt und stutzt, so streicht und zerrt er so lange an ihnen herum, bis sie alle denselben nachdenklichen, rätselhaften Zug im Gesicht haben, der jeden, der ihnen in die Augen schaut, sofort an das große Fragezeichen erinnert.

Alle Kunst ist mehr oder weniger Hypnose. Aber Henrik Ibsen ist ein bewußter Hypnotiseur. Während er die redenden Menschen, die er uns in seinen Dramen vorführt, mit seiner vorgefaßten Idee gleichsam tyrannisiert, so daß sie an nichts anderes zu denken und von nichts anderem zu reden wagen, schläfert er zu gleicher Zeit unsere Aufmerksamkeit derart ein, daß wir alle samt und sonders darauf schwören möchten, die Menschen auf der Bühne gebärdeten sich so frei und natürlich wie wir selber. Oder wer wunderte sich darüber, daß in den „Stützen der Gesellschaft" immer von Konsul Bernicks dunkler Vergangenheit geredet wird? Wovon sollten sich auch die lieben Nachbarn und Freunde, die er zu sich geladen hat, unterhalten, wenn nicht von der Skandalchronik des Hauses, dessen Gastfreundschaft sie genießen? Und zwischen den amerikanischen Geschwistern

die plötzlich über's Meer geflogen kommen, und den Heimgebliebenen müssen diese Dinge erst recht zur Sprache kommen.

Der Besuch eines alten Bekannten, der ganz von selber alte Erinnerungen aufwühlt, ein Wiedersehen von Freunden oder Verwandten, bei dem Frage und Gegenfrage die Vergangenheit wieder lebendig machen, ist ja, so lange es ein Theater giebt, das beliebteste Kunstmittel, um den Zuschauer mit der Vorgeschichte des Dramas bekannt zu machen. Aber Ibsen weiß durch die kluge Auswahl der Menschen, die er in solchen Augenblicken zusammenführt, das Gespräch gleich von vornherein mit dunkeln Andeutungen und geheimnisvollen Winken so zu überladen, daß wir kaum zu atmen wagen und für gar nichts anderes mehr Auge und Ohr haben, als für das Fragezeichen, das er uns langsam, Strich für Strich, an die Wand der Bühne malt. So in den „Gespenstern", wo Pastor Manders zum ersten Mal wieder seit jenem denkwürdigen Tage, da Frau Alving bei Nacht und Nebel in seine Arme floh, das Haus des verstorbenen Kammerherrn betritt. So in „Rosmersholm", wo Rektor Kroll seit Beatens Tod im Mühlbach seinem Schwager den ersten Besuch abstattet. So in der „Wildente", wo Gregers nach lang-

jährigem Einsiedlertum auf dem Hüttenwerk auf des Vaters Ruf nach Hause zurückkehrt, um noch am selbigen Tag, mit dem Vater entzweit, zu Hjalmar Ekdal überzusiedeln. So in „John Gabriel Borkman", wo Ella Rantheim zum ersten Mal nach der Unglücksstunde, die John Gabriel ins Zuchthaus führte, die Schwelle seiner Wohnung überschreitet.

Aber damit wir nicht gewahr werden, wie der Dichter unsern Willen und unsere Gedanken seinem vorgesteckten Ziele entgegengängelt, müssen die Menschen, deren er sich zu diesem Zwecke bedient, so natürlich und ungezwungen, so alltäglich und scheinbar nichtssagend reden, als wären sie gar nichts weiter als unseres gleichen. Man pflegt Ibsen oft geradewegs den Naturalisten zuzuzählen. Ich glaube: die das thun, gehören nicht zu den vorsichtigen Leuten, die überall, wo Theater gespielt wird, hinter die Coulissen gucken. Ibsens Nachahmung der Naturlaute, in denen sich die Menschen im täglichen Leben unterhalten, ist eitel Taschenspielerei. Während wir entzückt diesen vermeintlichen Naturlauten lauschen, überrumpelt er uns mit seinen Fragezeichen. Das soll nicht etwa ein Tadel sein. Die Allmacht aller Kunst besteht ja nur darin, daß sie uns die Wirklichkeit vortäuscht. Je verblüffender diese Täuschung ist, um

so größer die Kunst. Gerade weil Ibsen seine Menschen scheinbar so reden läßt, wie wir es alle in ähnlichen Lagen zu thun pflegen, gelingt es ihm, uns wirklich in den Zauberkreis seiner Stimmung zu bannen. Denn so sehr sich auch die Verehrer der „poetischen" Sprache über dies dramatische Negligé entrüsten mögen, so wird doch keiner von ihnen bestreiten, daß gerade diese Alltäglichkeiten die wirksamsten Beschwörungsformeln des nordischen Hexenmeisters sind.

Ich will hier nur einige kurze Beispiele anführen. In den Gespenstern fragt Frau Alving den ankommenden Pastor Manders: „Aber wo haben Sie ihren Koffer?" Und er antwortet hastig: „Meine Sachen sind unten beim Landkrämer. Dort übernachte ich auch." In diesen scheinbar nichtssagenden Worten des großen Kindes, wie ihn Frau Alving mit Recht nennt, zittert, wie ein letzter Nachklang jener schrecklichen Stunde, da das Weib eines anderen als Verführerin zu ihm kam, die geheime Seelenangst vor der alten Frau, die ihn einst liebte, und zugleich die lächerliche Besorgnis um den pastoralen Ruf. Genau so fein berechnet ist das erste Auftreten Oswalds. Wie er ins Zimmer tritt, hat er die Meerschaumpfeife seines verstorbenen Vaters im Mund. Pastor Manders starrt ihn wie ein Gespenst an. „Ah —!

Das ist seltsam — " sind seine einzigen Worte. Ein Zug um die Mundwinkel erinnert den alten Hausfreund an den seligen Kammerherrn. In dem Qualm der Meerschaumpfeife steigt die Vergangenheit vor ihm empor. So hat bei Ibsen alles, was gleichgültig hingeworfen wird, seine tiefere Bedeutung; so dient auch das Nebensächlichste stets einem geheimen dramatischen Zweck. Sogar das lahme Bein Engstrands, das dem trunksüchtigen Heuchler eine vortreffliche Gelegenheit giebt, dem leichtgläubigen Pastor ein frommes Märchen von ruchlosen Matrosen und einem gottseligen Tischler zu erzählen.

Aber das alles ist nicht einmal neu. Schon die früheren Dramatiker kannten diese Kunstgriffe; nur waren sie sich der hypnotischen Wirkungen dieser Alltagsstimmung noch nicht klar bewußt und verstanden es daher auch nicht, sie poetisch und dramatisch auszunutzen. Aber Ibsen geht, wie wir bereits angedeutet haben, noch einen Schritt weiter. Seine Menschen tragen die Alltagsmaske nur, um sich in unser Vertrauen hineinzuschmeicheln. Ist das geschehn, so beginnen sie, unseren blinden Glauben an ihre natürliche Einfalt klug ausnutzend, im Dienste ihres Herrn und Meisters ihre stille, hartnäckige Wühlarbeit. Nun fallen auf einmal zwischen den stockenden, abgehackten Sätzen des Alltagsgespräches

jene dunkeln Andeutungen, Verheißungen und Drohungen, Gewissensfragen und Lebensrätsel, die sich wie ein dumpfer Alpdruck auf unsere Brust legen. Die dramatische Spannung ist da, ohne daß irgend etwas geschehn wäre. Der Mörser ist geladen, die Lunte angezündet, und wir fühlen es am ängstlichen Pochen unseres Herzens, daß der Schuß bald knallen muß. Und doch haben wir bis jetzt nichts erlebt als — Worte.

Je mehr sich der nordische Magier der zwingenden Gewalt dieser dramatischen Runen bewußt wurde, um so mehr verliebte er sich in seine eigene Geheimniskrämerei. Ja, schließlich konnte er der Verführung nicht widerstehn, jedem seiner Menschen das Zauberwort, das seines innersten Wesens Rätsel löst, selber auf die Zunge zu legen. So entstanden jene dramatischen Leitmotive, die uns aus dem Munde derer, die sich uns selbst damit offenbaren, so fremdartig und doch so ergreifend berühren — zumal wenn sie sich in längeren Intervallen bedeutsam wiederholen. Ich will hier von der idealen Forderung des närrischen Gregers in der „Wildente" gar nicht reden. Nein, mir klingt das wehmütige düstere Lied von „Rosmersholm" in den Ohren, das Rebekka und Rosmer in der Todesstunde noch einmal zusammen anstimmen — das Lied von den Adels-

menschen und von dem frohen, stillen Gefühl der Schuldlosigkeit. Ich sehe lächelnd die Frau vom Meere, wie sie „in Freiheit, unter Verantwortlichkeit" von dem grauenvollen, verführerischen Seemann hinweg in die schützenden Arme des braven Wangel flüchtet. Ich höre Hedda Gablers schmeichlerische Stimme, wie sie Eilert Lövborg bittet, „mit Weinlaub im Haar" wiederzukommen, und wie sie ihm, da er als gebrochener Schwächling wiederkehrt, eisigkalt befiehlt „in Schönheit zu sterben." Und ich belausche in „Klein-Eyolf" wieder lächelnd — nicht über die Menschen der Dichtung, sondern über den greisen Dichter, der sich über das Ersterben der Sinne so schlau zu trösten weiß — Ritas und Alfreds tiefsinnige Worte vom „Gesetz der Umwandlung", das mit einem Mal aus einem brünstigen Weib eine entsagende Nonne macht.

Bald mit feiner Ironie die Lippen kräuselnd, wie in der „Wildente", bald tiefergreifend, wie in „Rosmersholm", bald befremdend und doch heimlich lockend wie in „Hedda Gabler", bald absonderlich, schulmeisternd und schörkelhaft, wie in der „Frau vom Meere" und in „Klein-Eyolf", spiegeln diese dunkeln Töne den ganzen Abstieg der Ibsenschen Dichtung von ihrer blauen Mittagshöhe bis zur grauen Abenddämmerung, von

ihrer Mannesblüte bis zur eigensinnigen Vergreisung. Aber immer ist all dieser geheimnisvollen Rätselworte letztes Ziel die Stimmung, die sich durch das Ohr in unsere Seele schleichen soll, um dort leise zitternd fortzuklingen.

Aber was vermöchte das Ohr ohne das Auge? Ich habe schon so viel von der Innerlichkeit des modernen Dramas gesprochen, daß vielleicht manchem diese Frage wie ein Widerspruch klingt. Und doch bestätigt sie nur, was ich früher von der Innerlichkeit und Gegenständlichkeit der dramatischen Dichtung gesagt habe. Die Bühne ist für das moderne Drama durchaus nicht etwas Nebensächliches; das Theater ist durch die Vergeistigung der Handlung nicht etwa überflüssig geworden. Ganz im Gegenteil. Je mehr das protzende Schaugepränge aus dem Drama verschwand, um so eher konnte der Dichter die klare Anschaulichkeit der äußeren Handlung verlangen. Ja, der mikroskopische Blick der Modernen mußte das Theater geradezu umgestalten. Dem modernen Dichter, der die kleinsten Regungen der Seele zerfaserte, mußte der moderne Regisseur zur Seite treten, der die Schauspieler lehrte, diese verfeinerte Seelensprache in eine ebenso bewegliche Körpersprache zu übersetzen. Und wenn der moderne Dichter die äußere Handlung so ver-

engt hatte, daß außer ein paar sprechenden Menschen so gut wie gar nichts übrig blieb, so mußte der moderne Regisseur dies Wenige in ein Viel verwandeln und die Möbel in der Stube, die farbigen Tapeten und Portièren, die Bilder an der Wand und das Geschirr im Glasschrank, den Schirmständer und den Aschenbecher auf dem Tische sprechen lehren, und ein einziger Ausblick aus dem Fenster auf Garten, Wald oder See mußte jetzt dem Zuschauer mehr sagen als die blendendsten Feerien und Aufzüge des früheren Theaters. Mit einem Wort: jetzt heißt es für ihn nicht mehr, die Augen der Zuschauer blenden, sondern sie überzeugen. Denn erst jetzt, wo alles so alltäglich geworden ist, muß auch alles seine tiefere Bedeutung haben. Die äußere Wirklichkeit dieses dürftigen Gegenständlichen würde dem Zuschauer schal und nichtig erscheinen, wenn er nicht überall aus der toten Dekoration geheime Beziehungen zu den zitternden Seelen der handelnden Menschen, ja zur Seele des Dramas selbst herauswittern müßte. Leider ist den meisten heutigen Regisseuren diese moderne Symbolik der Inszenierung noch ein verschlossenes Buch mit sieben Siegeln. Außer der Leitung des Deutschen Theaters in Berlin kenne ich nur einen Meister der Bühne, der moderne Dichterworte

in moderne Bühnenbilder zu übersetzen weiß: es ist Dr. Carl Heine, der kunstsinnige und feinfühlige Regisseur der Litterarischen Gesellschaft in Leipzig.

Henrik Ibsens Lieblingsdekoration ist der norwegische Fjord. Auf ihn hinaus steuert schon, von Svanhilds Segen begleitet, Falk in der „Komödie der Liebe." Die aufgehende Sonne über seinen Gletschern und Berggipfeln bildet den strahlenden Hintergrund zu der grinsenden Todesmaske der „Gespenster". In der „Frau vom Meere" ist er Ellidas Peiniger und in „Klein-Eyolf" des verkrüppelten Knaben nasses Grab. Eine rührende Anhänglichkeit an die heimische Scholle spricht aus alledem: es ist, als könnte sich der Dichter von diesem Anblick nicht losreißen. Aber ist es nur Liebe zur Heimat, oder, künstlerisch gesprochen, das Bedürfnis nach nordischem Lokalkolorit, das ihn immer wieder diese Wahl treffen ließ? Oder bedeutet für Ibsen der Fjord noch etwas mehr? Ist er nicht gleichsam die enge Pforte, durch die die neuen Gedanken einziehen? Gewiß. Das freie Meer, das ist die Welt draußen, von der alles Neue und Große kommt, der Fjord der dramatische Guckkasten, in dem sich Welt und Meer zusammendrängt. Aber der Rahmen ist zu eng für die neuen Gedanken; daher die drückende Schwüle, die un-

heimliche Spannung. Ja, der Fjord beengt und beängstigt Geist und Herz. Drum sehnen sich auch alle guten Menschen, von Dina Torp in den „Stützen der Gesellschaft“ bis zur „Frau vom Meere“, hinaus aufs freie Meer, in die große Welt. Und uns, den Zuschauern, geht es in Ibsens Dramen bisweilen ebenso.

Aber daß Meer und Gebirge Stimmung machen, weiß seit Schillers „Wilhelm Tell“ so ziemlich jeder deutsche Schüler. Kennte Ibsen keine andere Dekoration als den Fjord, so dürfte man von seiner Theaterkunst nicht viel Aufhebens machen. Allein der nordische Dichter braucht weder Wasser noch Schneeberge zu seinen Stimmungswundern; drei einfache Zimmerwände genügen ihm auch. Vielleicht noch ein Tannenbaum und etwas Goldflitter und einige Pfefferkuchen, wie in Nora, und die Weihnachtsstimmung ist da. Wir sehen rote Kinderwangen und hören klopfende Kinderherzen. Sie klopfen vor Freude, sie warten auf das Wunderbare. Aber lauter als sie klopft das Herz ihrer Mutter, in namenloser Angst vor der Enthüllung *ihres* Weihnachtsgeheimnisses, und doch wartet auch sie in heimlicher Sehnsucht auf das Wunderbare!

Sehn wir das große Fragezeichen an der Bühnenwand?

Oder in den „Gespenstern“ der trübe Regentag — Engstrand in seinen nassen Stiefeln und Pastor Manders den Regenschirm schüttelnd — alles so schwermütig wie der kranke Oswald — und dann die hereinbrechende Nacht, plötzlich von grellem Feuerschein erhellt, wie die Nacht, die über des jungen Alving Geist hereinbricht, wie der schauerliche Krampf, der seinen Körper schüttelt — und endlich der neue Morgen, der erbarmungslos in majestätischer Schönheit die Verwüstungen der Nacht beleuchtet. Brauchen wir da einen Zeichendeuter?

Nein, so wenig wie in Rosmersholm, wo der verblühende Sommerabend in die dunklen Gemächer des Herrenhauses scheint und es allmählich Nacht wird — in der Natur und in den kampfmüden Menschenherzen —, und wo wir durchs Fenster auf den Mühlbach blicken, in den Rebekka die arme Beate trieb.

Aber dabei läßt es hier der Dichter nicht bewenden. Die alte Haushälterin des düsteren Herrensitzes muß unser banges Herz, ohne daß wir es merken, mit den geheimnisvollen Fäden ihres Aberglaubens umspinnen. Nicht nur, daß sie uns erzählt, daß die kleinen Kinder auf Rosmersholm nicht schreien und die Großen nicht lachen. Nein, sie weiß noch anderen Spuk, der dort umgeht. „Ich meine, Fräulein“, sagt sie gleich in der

ersten Szene, „es sind die Toten, die so an Rosmersholm hängen.“ Und als Rebekka sie verwundert fragt, wie sie auf diesen Einfall komme, sagt sie zögernd: „So viel ich weiß, würde sonst doch nicht das weiße Pferd kommen.“ Und von nun an geht dies weiße Pferd von Rosmersholm geheimnisvoll von Mund zu Mund. „Es giebt ja mancherlei weiße Pferde auf dieser Welt“, sagt Rebekka, auf ihr schuldbeladenes Gewissen anspielend, zu Frau Helseth, als Rektor Kroll im Zorn das Haus verlassen hat. „O! All die wilden Phantasien! Ich kann sie nie wieder loswerden. Ehe ich mich versehe, stürmen sie von allen Seiten auf mich ein und erinnern an die Tote!“ jammert Rosmer, der von Kroll Beatens Verdacht auf ihn und ihre Gewissensqualen erfahren hat, und wie von einer fremden Macht getrieben, antwortet Rebekka in hohlem Ton: „Wie das weiße Pferd auf Rosmersholm.“ Ja, auch wie das kluge Weib den letzten Versuch macht, Rosmer seine Gewissensbisse auszureden, kommt ihr wieder das weiße Pferd über die Lippen: „Das ist die Angst, das sind die Skrupeln Deines Geschlechts! Die Leute erzählen sich, daß die Toten als jagende, weiße Pferde hierher zurückkehren. Mir scheint, dies ist etwas Ähnliches.“ Und wie das Schwerste vorüber ist, wie Rebekka ihre

Schuld gestanden hat, meint sie mit trübem Lächeln zu Frau Helseth: „Mir war, als hätte ich gleichsam in weiter Ferne weiße Pferde gesehn", worauf die Alte seufzend erwidert: „Ach sie gehn früh und spät um — die weißen Pferde von Rosmersholm". Ja, noch auf dem Todesgange, da die müde Kämpferin Rosmer mit sich in den Mühlbach lockt, fährt ihr der sonderbare Gedanke durch den Kopf: „Wenn es nur Blendwerk wäre? Eins von diesen weißen Pferden von Rosmersholm?" Und Rosmer erwidert: „Es könnte wohl sein. Ihnen entgehen wir nicht hier auf dem Herrensitz." Und endlich, wie Frau Helseth durchs Fenster die beiden auf den Steg des Mühlbaches zuschreiten sieht, schreit sie auf einmal entsetzt: „Jesus! Jesus! Das weiße dort!"

So wird der Aberglaube einer alten Frau zum ergreifenden Sinnbilde der ganzen Handlung. Wie in den Gespenstern die äußere Wirklichkeit, das Paar im Blumenzimmer und der Brand des Asyls, so wird hier die innere Wirklichkeit, ein Gedanke, der in einem Weiberkopfe lebt, zum allesdeutenden Symbol. Aber wohlverstanden: es ist alles volle Wirklichkeit. Denn die alte Helseth lebt in diesem Aberglauben, und Rebekka deutet ihn nur tiefsinnig um — etwa ähnlich, wie Plato alte Göttermythen deutet. Aber gerade darum, weil

nichts leerer Spuk, sondern alles sozusagen greifbare, innere Wirklichkeit ist, packt uns das schwermütige Lied vom weißen Pferde von Rosmersholm mit doppelter Gewalt. Die Toten ziehen die Lebendigen nach — der milde, entsagende Geist Rosmers umstrickt die leidenschaftliche, herrschsüchtige Seele Rebekkas — die tote Beate holt ihre Mörderin zu sich herab — das uneheliche Kind Dr. Wests lockt den letzten vom alten Geschlechte der Rosmer mit sich in den Mühlbach — das sind die weißen Pferde von Rosmersholm. Nehmen wir dazu noch das zweimalige gespenstische Erscheinen Ulrik Brendels — auch das ist Wirklichkeit und Sinnbild zu gleicher Zeit —, so haben wir den ganzen Zauberapparat beisammen, der „Rosmersholm" zur stimmungsvollsten aller Ibsenschen Dichtungen macht.

Schon das Beispiel Ulrik Brendels zeigt uns Ibsen, wie er einen dramatischen Vorgang durch einen andern veranschaulicht, deutet und erklärt. An und für sich haben beide Handlungen — die Geschichte Rosmers und Rebekkas wie das zweimalige Erscheinen Brendels — nichts Geheimnisvolles; nur das eigentümliche Zusammentreffen zwingt uns, die zweite für des ersten Doppelgänger und Sinnbild zu halten. Aber immerhin ist hier das Symbol immer noch eine handelnde Person,

die auch, abgesehn von ihrer sinnbildlichen Bedeutung, volles dramatisches Leben hat. Ganz anders in der „Wildente". Hier wird ein Tier, ein angeschossener, hinkender Vogel — also, dramatisch genommen, eine tote Sache — zum Sinnbild einer ganzen Familie. Aber wie fein hat Ibsen die ganze Geschichte eingefädelt! Noch bevor wir von Hjalmar Ekdals Bodenkammer und den absonderlichen Jagdgründen des entgleisten Leutnants etwas sehen und hören, — schon im ersten Akte — sagt der alte Werle, als er mit seinem Sohne vom alten Ekdal spricht: „Es giebt Menschen auf dieser Welt, die bis auf den Grund tauchen, wenn sie nur ein paar Schrotkörner in den Leib bekommen haben, und dann niemals wieder emporkommen."

Hier haben wir das Bild von der Wildente, bevor von dem merkwürdigen Vogel selbst die Rede ist. Und der es braucht, ist eben der Großhändler Werle, der den armen Vogel lahmgeschossen hat — aber nicht nur den Vogel, sondern auch die ganze Familie Ekdal, die den Vogel wie ihren Hausgötzen verehrt. Wie wundersam berührt es uns jetzt, wenn im zweiten Akt der alte Ekdal, der uns die Wildente vorstellt, dem jungen Gregers des armen Tieres Geschichte erzählt. „Wissen Sie, er war mit seinem Boot draußen, und dann schoß

er auf sie. Aber Ihr Vater sieht ja so schlecht. Hm, und da hat er sie nur angeschossen." Und auf die Frage, ob der Vogel denn untergetaucht sei, lallt er schon in halbem Schlaf: „Können Sie denken. Thun die Wildenten immer. Tauchen unter — so tief sie können, Alter; — beißen sich fest in Tang und Algen — und all dem Teufelskram, der da unten ist. Und dann kommen sie nie wieder herauf." Und nun sinkt er, einschlafend, ganz in sich zusammen, das leibhaftige Ebenbild des lahmgeschossenen Vogels — dieser alte Leutnant, der für des Großhändlers Sünden im Zuchthause saß und dafür des Großhändlers Gnadenbrot ißt.

Aber ist er allein etwa eine solche lahme Wildente? Nein, sein Sohn Hjalmar lebt, wie der hinkende Vogel in der Bodenkammer, auch in einer verkehrten Welt, herausgestoßen aus dem alten warmen Nest, und trägt einen Schrotschuß im Kopf herum, und Hjalmars Frau, die arme Gina, das gutmütige, treue Haustier, hat der Großhändler ja auch zuerst angeschossen und hernach, wie die Wildente, an Ekdals verschenkt. Und die kleine Hedwig, die ihr Leben einsam in ihrem „Meeresgrund" verträumt, gleicht sie nicht auch der Wildente? Wir müssen nur hören, was sie selber von dem Vogel zu sagen weiß. „Sie muß einem so leid thun. Die Arme,

sie hat gar keinen Anhalt . . . sie ist von all den Ihren so ganz und gar fortgerissen. Und dann ist ja noch all das Sonderbare bei der Wildente. Niemand kennt sie, und niemand weiß, woher sie gekommen ist." So wenig wie Hedwig weiß, woher sie gekommen ist; da sie der, den man sie Vater nennen lehrte, von sich stößt.

Man kann daher den jungen Gregers, den Zufall und Absicht in diese Familie verschlagen haben, wohl begreifen, wenn er gleich nach dem ersten Besuch in der Bodenkammer zu Hjalmar sagt: „Wenn ich wählen könnte, so möchte ich am liebsten ein kluger Hund sein — ein wirklich außergewöhnlich kluger Hund; so einer, der auf den Grund nach den Wildenten geht, wenn diese untertauchen und sich unten im Schlamm in Tang und Algen festbeißen." Nur schade, daß Gregers kein außergewöhnlich kluger Hund ist, sondern ein plumper, ungeschickter Köter, der den Wildenten, die er heraufholen will, den Kopf abbeißt.

In der „Wildente" tritt Ibsens Hang zum Absonderlichen und sein geheimnisthuerisches Wesen schon so stark hervor, daß das Sinnbildliche fast die Handlung selbst überwuchert. Ja, an einer Stelle turnt der Dichter bereits hart an dem jähen Abgrunde hin, der

vom Erhabenen ins Bodenlos-Lächerliche hinunterführt. Ich meine da, wo Hjalmar die Geschichte der verhängnisvollen Familienpistole erzählt. Wer muß hier nicht unwillkürlich an die „verhängnisvolle Gabel" denken? Nur die offenbare Ironie — Hjalmar widerlegt ja durch seine eigenen Worte das vermeintliche Verhängnis; denn weder der Vater, noch er hatte den Mut zu schießen! — rettet hier Ibsen vor dem Fluche der Lächerlichkeit. Aber dennoch war ich Dr. Karl Heine sehr dankbar dafür, daß er bei der Leipziger Aufführung der „Wildente" diese Worte einfach strich. Denn da sich ja nachher die kleine Hedwig mit derselben Waffe totschießt, so hätten wir doch, so bald wir jenes Gespräch stehen lassen, die leibhaftige Schicksalstragödie mit der verhängnisvollen Pistole.

Was haben wir bis jetzt nicht alles als Symbol gesehn? Die äußere Wirklichkeit der Handlung in den „Gespenstern", die abergläubische Vorstellung einer alten Frau in „Rosmersholm", ein zweiter wirklicher dramatischer Vorgang, der neben der Haupthandlung herläuft, ebenfalls in „Rosmersholm," und endlich ein Tier oder eine tote Sache in der „Wildente". Was bleibt also noch übrig, als daß die Elemente oder die Gedanken der Menschen selber Fleisch und Blut annehmen, daß

die Symbole als handelnde Personen das Drama unsicher machen, aber so, daß jeder ihnen anmerkt, daß sie eben gar keine Menschen, sondern nur Gedankensinnbilder sind? Dann sind wir glücklich wieder bei der alten Allegorie angelangt, die im Mittelalter und im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert mit ihren blutlosen Schemen alle Theater heimsuchte. Dem alternden Ibsen erging es wie dem alternden Goethe. Es kitzelte ihn fortwährend, in alle seine Dichtungen so viel als möglich hineinzugeheimnissen. So zuerst in der „Frau vom Meere", wo er zunächst in Vallestads Gemälde von der im seichten Fjordwasser sterbenden Meerfrau und in Lyngstrands Denkmalentwurf von dem treulosen Meerweib und deren ertrunkenem Manne, sowie in der Zweiteilung des Wangelschen Gartens (die Terrasse ist das Revier der Stiefkinder, die Laube Ellidens Heiligtum) die früheren symbolischen Kunstgriffe wiederholt, um dann in der Gestalt des fremden, mörderischen, grauenvollen und doch so lockenden fremden Seemanns das Meer selbst auf die Bühne zu bringen — das Meer, das er später in „Klein-Eyolf" viel schöner und poetischer in der Rattenmamsell verkörperte. Dann im „Baumeister Solneß", wo das Alter mit all seinen geheimen Gedanken, Ängsten und Tücken, seiner Ver-

grämtheit und seinem Kindischwerden vermenschlicht wird. Baumeister Solneß ist das zagende, an Gewissensbissen leidende Alter, das seine Jugend heiß zurücksehnt, weil es fürchtet von der thatkräftigen Jugend, Ragnar Brovik, überholt zu werden. Wohl wird eine Zeitlang diese Jugend durch die inbrünstige Verehrung des Alters, Kaja, niedergehalten. Aber da kommt plötzlich die Erinnerung an die eigene Jugend, Hilde, und gaukelt dem Alter die alte Kraft vor, und es giebt den Konkurrenten frei und steigt, seiner Gattin gleich, die mit Puppen spielt, zum Turm hinauf, um jämmerlich abzustürzen. Es wird niemand behaupten, daß ihn diese frostige Allegorie besonders erwärmen kann. Wohl merken wir alle, daß der Baumeister, der in der Jugend Kirchen, im Mannesalter menschliche Wohnungen und im Greisenalter Luftschlösser baut, der Mensch ist, der sich vom Glauben der Kindheit zur ernsten Arbeit im Dienste der Menschheit durchringt, um als Greis wieder zum spielenden Kinde zu werden. Aber ist ein solches Dichten nicht selbst eine greisenhafte Spielerei?

Hätte man es für möglich gehalten, daß derselbe Greis, der sich in die allegorischen Schrullen des Baumeisters Solneß eingesponnen hatte, noch einmal in der blitzenden Rüstung der Symbol gewordenen Wirklichkeit

vor uns treten würde? Und doch ist das Wunderbare geschehen. John Gabriel Borkman ist der verkörperte Kapitalismus — nicht der erste beste Bankgauner, der anvertraute Depots unterschlägt, sondern ein Gründer à la Strousberg, den nicht der persönliche Gewinn, sondern die unwiderstehliche Sehnsucht nach Macht, die Freude an neuen Gründungen und die ganze Romantik des Börsenspieles lockt. „Alles, was der Boden und die Berge und die Wälder und das Meer an Reichtümern faßten", sagt er zu Ella Rentheim, „alles wollte ich mir unterwerfen, wollte mir selber die Gewalt zueignen und dadurch Wohlstand schaffen für viele, viele tausend andere." Und seiner Frau, die ihm sein Verbrechen vorhält, schildert er seine Sehnsucht, „des Goldes schlummernde Geister zu wecken": „Da lagen sie, die gefesselten Millionen, übers ganze Land, in der Tiefe der Berge und riefen nach mir! Schrieen zu mir um Befreiung! Aber keiner von allen den andern hörte es. Nur ich allein." Er empfindet sie, die gefesselten Millionen, er fühlt die Erzadern, die ihre gewundenen, geästeten, lockenden Arme nach ihm ausstrecken. Und darum begeht er sein Verbrechen. „Ich sah sie vor mir wie belebte Schatten" spricht der Graukopf, noch in der Erinnerung gierig zitternd, zu

seiner Frau, „jene Nacht im Bankgewölbe, die Laterne in der Hand. Ihr wolltet befreit werden. Und ich versuchte es. Aber ich vermochte es nicht. Der Schatz sank wieder in die Tiefe."

Redet hier noch der vom Gold berauschte Bankdieb oder redet aus ihm ein anderer — einer, der, übermenschlich groß, doch seine Ohnmacht bekennen muß, Menschenglück zu schaffen — der Kapitalismus selbst? Und ist das jetzt noch Ella Rentheim, die, in weißen Haaren, dem alten Sünder seine Todsünde an ihr vorhält? Oder ist das empörte Weib die Menschheit selbst, die ihm, dem Sterbenden, den harten Vorwurf ins Gesicht schleudert, daß er das Liebesleben in ihr ertötet hat? „Darum prophezeie ich Dir, John Gabriel Borkman: niemals wirst Du den Preis gewinnen, den Du für den Mord verlangtest. Niemals wirst Du den Siegeseinzug halten in Dein kaltes, dunkles Reich." Und die Erzhand legt sich auf des großen Verbrechers Herz. Er stirbt, während man in der Ferne noch das Schellengeklingel des Schlittens hört, in dem die freie Liebe und die Jugend seinen Sohn entführen.

Das ergreifende Lied vom sterbenden Verbrecher

Kapitalismus, ist die letzte Gabe, mit der uns der nordische Dichter beschenkt hat. Anstatt kleinlich daran herumzunörgeln, wollen wir sie dankbar hinnehmen als das teure Vermächtnis eines greisen Sehers, der da weiß, welche Stunde an der Weltenuhr geschlagen hat.

...NDING DEPT. FEB 1 1956

PN
1851
S74
1898
v.1
c.1
ROBA